camil petrescu



«Camil Petrescu nu a fost un fenomen singular în epocă, dar, dintre numeroşii săi contemporani, el este printre puţinii eseişti care au rămas în istoria genului la noi... Sub aspectul erudiţiei aducea pe lîngă experienţa vieţii, depozitul cultural al artistului, puterea de a coborî în adîncurile meditaţiei şi sincronizarea cu arta şi filozofia cea mai înaintată.»

AUREL PETRESCU



editura minerva

Lei 5

642

camil petrescu





camil petrescu
teze şi antiteze



cultură generală

Ilustrația copertei: *Mirella Cojocaru*

camil petrescu

teze și antiteze

ESEURI ALESE

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ,
PREFAȚĂ ȘI TABEL CRONOLOGIC
DE AUREL PETRESCU

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1971
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

CAMIL PETRESCU, ESEIST

Niciodată literatura română nu a fost mai deschisă înnoirilor ca în epoca interbelică. Pe drept a fost numită o epocă de adevărată efervescenţă artistică, de sincronizare cu problematica literară şi filozofică a celor mai înaintate ţări, de eflorescenţă a talentelor doritoare să creeze cu opulenţă în orice gen. Este epoca scriitorilor bine informaţi, culţi, care cu discernere au sesizat pulsul literar al vremii armonizîndu-şi predispoziţiile înnăscute ale talentului lor cu spiritul veacului, spirit care în esenţa lui nu se putea compune decît din infinitesimale valenţe ideologice şi artistice. S-a simţit o permanentă propulsiune pentru cuprinderea într-un mod ca şi renascentist a domeniilor cît mai variate ale artelor şi culturii în genere. Nu este de mirare că scriitorul era în acelaşi timp şi filozof, cum printre alţii a fost, contemporan cu Camil Petrescu, Lucian Blaga, şi cum mult mai proeminent, literaturile apusene o dovedeau în fenomenul filozofic şi literar al existenţialismului.

Această dorinţă de a îmbrăţişa pe cît se poate totul, traducea de fapt dorinţa paralelă de a nu scăpa imprevizibilul dar al clipei. O superioară frenezie făcea ca scriitorul şi filo-

zoful să răspundă pe cît posibil oricărui moment, dar în această autosolicitare cotidiană în care în prim plan trebuia să stea spectacolul devenirii sufleteşti, se cerea, indiferent de genul şi mijloacele literare predilecte, o modalitate artistică adecvată, care să răspundă dinamismului lăuntric ca şi mobilităţii obiective. Această modalitate s-a dovedit a fi eseul.

Mai întîi, ca produs ziaristic, dar mereu regenerat prin talentul unor scriitori, eseul s-a ridicat pe socluri din ce în ce mai înalte, ieşind de fapt din cadrele strictei gazetării. Îndemnul la spontaneitate, atît de structural eseului, însemna emanciparea de erudiţia seacă şi de formele literare clasice, depăşite, aducînd cu sine o autentică atmosferă de libertate artistică întărită şi de acea suverană degajare venită din direcţia filozofiei care la noi ca şi în străinătate se încerca cu succes în eseu.

Formula sintetică a acestuia de a fi „erudiţie lirică" favoriza noul gen de critică literară ce-şi revendica esenţa din puterile de înmagazinare şi spontaneitate creatoare ale unei conştiinţe ce valorifica în primul rînd intuiţia. Dar în acelaşi timp favoriza şi noua manieră gazetărească în gestul ei de autopromovare în formele noi ale pamfletului, ce înlocuiau vechea violenţă a stilului, cu ştiinţa de a exprima elegant şi artistic pe scriitorul care în adevăratul lui chip era un erudit. Eseul aducea cu sine convingerea că viaţa literară poate renaşte sub auspiciile acelei libertăţi de expresie pe care între timp scriitorii au uitat-o pentru a şi-o reaminti într-un moment de banchet intelectual ca acela al literaturii interbelice, căci orice s-ar spune eseul traversa umea încă din antichitate, poate de la Platon şi Epictet, ocolind desigur epocile de acut raţionalism, poposind în paginile unui Montaigne, Pascal, Schopenhauer, Nietzsche şi cucerind conştiinţa epocii contemporane cu filozofia şi literatura eseistă a existenţialismului.

Deşi literatura interbelică la noi ca şi aiurea nu aducea pentru prima dată conştiinţa teoretică a eseului, ea fiind

produsul secolului trecut, se redescoperea însă a doua oară în mod mai îmbogăţit sub imboldul unui nou imperativ filozofic, cum a fost acela al intuiţionismului bergsonian. Din acest punct de vedere, s-ar putea spune că epoca interbelică a stat sub constelaţia eseului, dacă ne gîndim că acesta a pătruns rînd pe rînd în ştiinţă, filozofie şi mai ales în literatură, unde s-a revărsat în toate genurile şi speciile ei. Antrenînd marea majoritate a scriitorilor, nici Camil Petrescu nu putea rămîne un fenomen singular. Alături de el, la niveluri şi tonalităţi diferite, scriitori mai tineri sau mai vîrstnici, cu toţii au fost angrenaţi într-o acţiune comună, dar diferenţiat individuală la procesul de explorare eseistică a lumii.

La Camil Petrescu, ca şi la alţii, nota eseistică nu se putea pronunţa în versuri, unde numai tangenţial apare în poezii ca *Alchimie* sau *Ideea*. În prima se transpune la modul eseistic teoria cristalizării erotice a lui Stendhal din *De l'amour*, iar într-a doua asistăm la poetizarea procesului poetic din teoria husserliană. Dar erudiţia lirică era prezentă şi în acele sectoare ale teatrului camilpetrescian apropiate de ceea ce francezii numesc „teatru de fotoliu". Foarte apropiat de teatrul de idei, era firesc ca acest teatru să fie în multe dintre aspectele lui, eseistic. Astfel, peroraţia personajelor din *Jocul ielelor* în jurul simbolului popular de joc nefast al ielelor, ca joc dramatic al ideilor pure, completat cu simbolica discuţie despre steaua polară, pe care poţi să o iei drept ghid, dar pe care niciodată nu poţi ancora, sînt printre altele elemente eseistice convergente problematicii „dramei absolute" şi „teatrului de idei". *Act veneţian* insistă eseistic pe nota cinică a aceluia care a crezut şi nu mai crede în absolutul erotic. Pietro Gralla se autocertifică drept un filozof al amorului, care a trecut prin şcoala lui Stendhal şi a lui Schopenhauer. În dialogurile şi monologurile sale, care dezvăluie o întinsă observaţie şi experienţă filtrate liric, eroul *Actului veneţian* ca şi Radu Vălimăreanu din *Mioara*, sau prof. dr. Omu din comedia cu acelaşi nume, trec de la

experienţele trăite sub orizont afectiv la îndreptăţite generalizări logice. Viaţa sufletească pare a fi ordonată în definiţii, dar toate acestea nu sînt decît luminoase momente, străfulgerări ale vieţii sufleteşti mereu în devenire, infinitezimal, care în mod fatal ne parvine numai fragmentar.

Creaţia epică, romanul, nuvela şi memorialul de călătorie se înscriu şi mai mult în orbita eseului, înregistrînd un fenomen similar cu cel al prozei lui Proust agreată şi contestată în acelaşi timp pentru caracterul ei eseist. Asemenea scriitorului francez, Camil Petrescu îşi sprijină puterea de captaţie a eseului, în special, pe divagaţia şi digresiunea superior înţelese. Se întrezărea la Camil Petrescu în gestul digresiv al romanului şi implicit în prezenţa eseului, conceptul bergsonian al „libertăţii", care cerea romancierului o neîngrădită libertate „spaţială" şi „temporală".

Dacă romanul trebuia să se desfăşoare sub regimul „libertăţii artistice", stilul putea fi „prolix" şi acţiunea putea fi înlocuită cu digresiunea adesea prezentă în creaţia epică a lui Camil Petrescu. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, cursul de filozofie făcut Elei de către Ştefan Gheorghidiu, este fără îndoială cea mai largă digresiune ocupînd un întreg capitol de roman. De asemenea libertatea eseistică justificată bergsonian, ne întîmpină şi în digresiunile din cea de a doua parte a romanului, pe marginea unor cărţi de război ca aceea a locotenentului E. Jünger, intitulată *Uragane de oţel* sau din *Martorii* lui Jean Norton Cru, asupra cărora scriitorul va reveni în eseurile publicate ulterior în *Teze şi antiteze*.

În romanul *Patul lui Procust*, digresiunea ocupă pagina sau subsolul ei. În pagină rămîn digresiunile lui Fred Vasilescu despre ţinuta vestimentară. Coborîtă din nou în subsol este digresiunea pe tema urbanisticii bucureştene. Dacă n-ar fi pusă în dialog, toată economia politică şi politica economică a lui Ladima ar fi un eseu sociologic.

Din similare tendinţe eseistice se explică şi prezenţa conferinţei lui Sir James Jeans, plasată în finalul romanului,

conferinţă ţinută la Universitatea din Cambridge cu titlul *Soarele care moare*.

Cea mai eseistică creaţie rămîne însă memorialul de călătorie *Rapid-Constantinopol-Bioram*, care stă la graniţa dintre memorialul propriu-zis şi eseu. Sprijinindu-se pe documentare, pe impresie şi reflexie, scriitorul realiza mai mult decît oriunde, erudiţia sa lirică, căci dacă erudiţia venea din cunoaşterea celui mai de seamă bizantinolog, Charles Diehl, autorul celebrei scrieri *Byzance. Grandeur et décadence*, ca şi a eseistului, călător în Orient, Pierre Loti, cu vestita sa lucrare *Fantôme d'Orient*, această erudiţie se filtrează liric în faţa frumuseţilor şi minunilor celor o mie şi una de nopţi pe care i le oferea Stambulul. Memorialul de călătorie al lui Camil Petrescu trăieşte din fericita sinteză produsă de îmbinarea dintre erudiţie, impresie lirică şi reflexie. Nicicînd plăcerea digresivă nu e mai prezentă ca în acest memorial. De la taina cipreşilor, la melancolia cimitirelor musulmane, de la indezirabilele maidane la splendoarea palatelor ducale, de la ascetism la ştiinţa voluptăţii, de la arta ornamentală la acea de cunoaştere, cîmpul discuţiei lui Camil Petrescu se deschide larg. Vorbind despre contrastul dintre tradiţie şi modern şi rolul lui Mustafa Kemal, scriitorul ajunge, referindu-se la geniul acestui om politic, să ilustreze adevărul ce ar sta într-o teorie ca aceea a lui Springer despre Blutmischung, sau comparînd cele două civilizaţii, dar mai ales cele două mari direcţii de artă, cea occidentală cu cea orientală, ajunge să intuiască şi apoi să exprime cu mijloacele eseului opoziţia a două mentalităţii Una căreia i se ataşa scriitorul sincronizat cu ideile Europe apusene şi care intra în polemică cu cea de a doua sprijinită pe mentalitatea orientală ce se degaja din realitatea artistică bizantină.

Plăcerea pentru digresiune în acest memorial, ca pretutindenea în scrierea lui Camil Petrescu, dezvăluia una din caracterisicile eseistice ale şcolii proustiene, „subtilitatea", ca facultate de acomodare la complexitate.

În celelalte scrieri, şi anume de critică literară şi dramatică, filozofie şi istoria filozofiei, sau istoria literaturii, pamfletul literar sau politic, modalitate de expresie curentă a scriitorului, a continuat să fie eseul. Din acest punct de vedere, Camil Petrescu nu a fost un fenomen singular în epocă, dar, dintre numeroşii săi contemporani, el este printre puţinii eseişti care au rămas în istoria genului la noi. Aceasta se explică cu atît mai mult cu cît libertăţile neîngrădite ale eseului au dus la o desabuzare a lui. Voga acestei modalităţi literare a generat un fel de mondenitate, care a prilejuit pseudo-talentelor iluzia eternităţilor de-o clipă. Înainte, ca şi după război, eseul înregistra un vădit fenomen de depreciere. Cantitatea de monetă calpă aruncată pe piaţă, provocase o adevărată inflaţie literară. Împotriva acestei situaţii, reacţia lui Camil Petrescu, care crease în limitele autentice ale eseului, pare a fi justificată. Încă din 1932, cînd publică în *România literară*, *Despre esseu sau tutti frutti*, scriitorul distila o fină ironie împotriva acelora care se îndoiesc ca David Hume şi se voiau întineriţi ca Faust: *„Nu ne mai prieşte nimic... Am vrea un amestec de toate pentru stomacul nostru debil. Dă-l dracului de studiu. Pînă cînd nu vom avea în efluvii de radio un* tutti frutti *filozofic, sau pînă vom cumpăra cu 125 de lei o placă de patefon cu o «culegere» din Descartes, Leibniz şi Kant pe acelaşi lat de palmă, să improvizăm altceva... Ce-aţi zice de un esseu?“*

O tulburătoare viziune a istoriei culturii, în care generaţia mondenă a falşilor eseişti a inversat scara valorilor, se degajă din rîndurile scriitorului: *„Cînd ai dat legile poeziei dramatice cu Shakespeare, legile gravitaţiei cu Newton şi legile gîndirii cu Kant, începi să te simţi obosit în oasele strămoşilor. Tristeţea veacurilor de carte aspră şi constrîngere protestantă în esenţial, te apasă.“*

Moda eseului greşit înţeles pare a avea efect epidemic. Camil Petrescu, ca bun observator al vieţii sociale, o constată şi o detestă: *„De altfel între Dunăre şi Carpaţi, totul este esseu. Şcoala, administraţia, parlamentul, guvernul, aviaţia, cultura şi foot-ballul... De ce n-ar fi tocmai gazetăria?“*

Răsturnînd ironic valorile, scriitorului i se pare că un Vlăduţ metafizic n-are nevoie să-şi tocească haina în coate ca să prindă o doctrină ca pe o nimica toată, pe cînd regăsindu-se pe sine, Camil Petrescu avea să spună: *„Cunosc un imbecil care a avut ideea năstruşnică să aducă pe piaţă o marfă nouă*, Substanţialism. *A murit de foame cu tărăbioara de gît.“*

Opoziţia lui Camil Petrescu faţă de fenomenul inflaţionist al eseului contemporan nu s-a exercitat, cum s-ar putea crede, din direcţia clasică a eseului, căci scriitorul le-a negat deopotrivă, şi, ca totdeauna, a făcut din actul negării un prilej de afirmare dialectică. Şi astfel, sensul constructiv în atitudinea sa polemică venea din intenţia de a statua în practica eseului o nouă concepţie filozofică şi o nouă metodologie care să dea acestuia certitudinea autenticităţii. A reuşit să realizeze aceasta fără să se abată de la definiţia consacrată a eseului de a fi „erudiţie lirică“? Sub aspectul erudiţiei aducea pe lîngă experienţa vieţii, depozitul cultural al artistului, puterea de a coborî în adîncurile meditaţiei şi sincronizarea cu arta şi filozofia cea mai înaintată. Cel de al doilea pol al eseului, lirismul, devenea însă factorul într-adevăr inedit, nu atît prin farmecul particularităţilor stilistice, cît prin transpunerea întregii erudiţii în „durata“ sufletească a autorului. În procesul de coordonare fenomenologică, scriitorul a înţeles că trebuie să reînvie prin atitudinea sa simpatetică orice dat al trecutului care îl preocupă, sau să unească fluxul său sufletesc, „durata“ sa interioară, prin gestul intrării în „durata“ sufletească a personalităţii ce stă în centrul scrierii sale.

Pătruns de ideea autenticităţii şi responsabilităţii cuvîntului scris, eseul lui Camil Petrescu îşi justifica atitudinea polemică faţă de *„esseu“* ca *„tutti frutti“* drept o reacţie, în ultimă analiză, nu numai faţă de formele desabuzate, parazitare şi cabotine ale eseului, ci chiar faţă de eseul clasic, care nu putea fi autentic decît prin neadecvarea adevăratelor

talente la formula clasică. Există în subtextul rîndurilor lui Camil Petrescu, poate, înţelesul că prezenţa eseistică a nonvalorilor este un rezultat în ultimă analiză al artificiozităţii şi neautenticităţii eseului clasic. Astfel, ca întregii literaturi clasice, scriitorul avea să-i opună preceptele moderne ale bergsonismului şi proustianismului, care puneau în al doilea plan virtuţile inteligenţei în cunoaştere. Aşadar, convingerea sa a fost că pe calea aprofundării factorului afectiv şi deci a lirismului, dar numai în sens fenomenologic, poate ajunge la un arhetip al eseului. Este de aşteptat ca scriitorul, care deschidea o astfel de cale acestei specii literare, să recurgă la formula extrem de pretenţioasă, încercată de foarte puţini, de a face un eseu al eseurilor, care să fie şi un punct de plecare în argumentaţia teoretică. Aceasta a încercat-o Camil Petrescu în mai multe dintre studiile sale din *Teze şi antiteze*, de unde s-ar putea desprinde şi direcţiile mai importante ale eseului camilpetrescian fixate mai ales de modalitatea cea mai cuprinzătoare a eseului critic, fie ca asocieri şi disocieri, fie sub forma criticii de susţinere sau a criticii aplicate.

O a doua modalitate o constituia eseul pamflet ilustrat mai ales de neobişnuit de întinsul, dar şi de incisivul pamflet *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*, şi apoi nenumăratele articole pulverizate în presa publicistică care compun categoria micului eseu.

O bună parte a aptitudinilor de critic literar, Camil Petrescu şi le-a ordonat spre ceea ce Remy de Gourmont numea „*la critique à la culture des idées*". Aceasta se făcea vizibilă prin prezenţa atît de frecventă a asocierilor şi disocierilor existente în cartea care, în mod concentrat, cuprinde chintesenţa articolelor sale critice, *Teze şi antiteze*. Unul dintre studiile sale eseistice cele mai substanţiale din această carte, în care de fapt se face o critică explicativă, fără să fie lipsită de judecăţi de valoare, este *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, eseu în care scriitorul discută problema sincronismului literaturii cu ştiinţa şi filozofia vremii, a

priorităţii intuiţiei în cunoaştere, faţă de factorii inteligenţei, ca şi a categoriei „timpului" atît de indispensabilă esteticii proustiene sprijinită pe scrutarea conştiinţei în continuă devenire şi care face din prezent singurul timp real în stare să readucă la viaţă timpul trăit prin „memorie involuntară".

Acestor categorii fenomenologice, scriitorul le adăugă în sprijinul metodei, criteriul „autenticităţii" devenit un „laitmotiv" al criticii sale. În *Modalitatea şi tehnica romanului poliţist*, punea la îndoială valoarea unui astfel de roman, chiar cînd era vorba de creaţia lui Conan Doyle, care nu ajungea totdeauna să cuprindă multiplicitatea aspectelor concrete părăsită în favoarea schemei. Astfel, „tehnica celor două serii întretăiate" desabuzată, i se părea lui Camil Petrescu o „reţetă" care poate fi aplicată „de orice industriaş al scrisului". Din aceeaşi perspectivă fenomenologică se asociază şi spectacolul sportiv cu spectacolul teatral, plecîndu-se de la elementul comun, spectacolul, deosebindu-le însă prin gradul de autenticitate mult mai mare la spectacolul sportiv, unde întîmplările sînt unice şi în devenire absolută, pe cînd teatrul căutînd foarte adesea specularea senzaţionalului şi exploatarea curiozităţii pentru deznodămînt, a dus la propria lui pieire. Dintre marii scriitori, care nu au ignorat autenticul şi care au rămas peste veac au fost Musset, Ibsen, Strindberg, Wedekind etc. Se ştie, totuşi, că teatrul şi sportul dacă pot fi puse alături prin unitatea ce le-o imprimă ideea de spectacol, ele nu se pot asocia şi de bună seamă nici disocia atît timp cît sportul totuşi, deşi spectacol, nu se înscrie în sfera artelor.

Eseul camilpetrescian care ia forma nu atît de frecventă de „critică a criticii", operînd cu mijloacele fenomenologiei bergsoniene, se transpune, printr-un proces de „simpatie", în „durata" creaţiei critice a lui Paul Zarifopol, intuindu-i esenţa. Şi pentru că premisele filozofice ale acestor doi critici erau oarecum similare, critica lui Camil Petrescu

acceptă şi justifică multe din observaţiile lui Paul Zarifopol. Cînd acesta respinge „retorismul ieftin", „lipsa de sinceritate", „gloria pentru orice preţ" ale lui Renan, Camil Petrescu se alătură. Printr-o pronunţată atitudine simpatetică, criticul bergsonian vede totuşi un incontestabil merit al lui Zarifopol de a fi făcut raţionalism „într-o vreme cînd foiau în literatură bălăriile mistice", iar raţionalismul lui transpus în critică dovedea „uimitoare exerciţii de scrimă intelectuală".

În ciuda faptului că Paul Zarifopol dezvolta prea mult „ideologia sa negativă", ce ducea la un vădit „criticism sceptic" şi uneori la înlocuirea „semnificaţiei" prin simplu amuzament, rămînea totuşi un „critic strălucit", „un stilist rareori egalat de noi", „o inteligenţă de înaltă zonă". Astfel, „negativismul critic", „pudoarea expresiei", „uscăciunea sufletească" nu puteau fi decît privirea jignită îndreptată în afară, „după ce sufletul s-a răsfrînt înăuntru, în sfera sensibilităţii lui". Orientată în spirit fenomenologic, „critica criticii" îi solicita autorului o foarte adîncă pătrundere în „durata internă" a omului şi a operei analizate, fapt care i-a prilejuit intuirea acelei calităţi ce ţinea de fluxul interior al vieţii.

Un regim cu totul special l-a avut eseul lui Camil Petrescu sprijinit pe „critica de susţinere". Puţin uzitat la noi, modelul a venit din critica franceză a unui Zola care a teoretizat susţinîndu-şi propria creaţie ca şi a naturalismului în genere. „*Cette critique fu surtout une critique d'auteurs qui défendaient leurs oeuvres, les qualifiant par des théories, par des manifestes.*"[1] Contextul social şi istoric al acestui gen de critică este singurul poate în măsură să explice existenţa unei astfel de critici, căci ştiut este că scriitorul a trebuit să lupte cu înverşunare pînă ce a reuşit să ocupe un loc în literatură.

---

[1] John C. Davies, *L'oeuvre critique d'Albert Thibaudet*, Genève, Lille, Giard, 1955, p. 27.

Lupta sa a cuprins două fronturi, cel al posibilităţii de a crea şi cel al posibilităţii de apărare a acestei creaţii. Dar chiar baza estetică a operei a cerut lămuriri şi comentarii, cărora în special dramaturgul, ardent apărător al propriei creaţii, le-a dat cel mai adesea girul său polemic. Întrucît critica fenomenologică s-a constituit ca un fenomen izolat, Camil Petrescu a fost nevoit să aibă o gazetă proprie pentru a-şi expune punctul de vedere. Din această necesitate s-a născut *Cetatea literară* în care scriitorul şi-a început critica de susţinere.

Un prim gest de apărare împotriva afirmaţiilor critice ale lui M. Sevastos şi Eugen Lovinescu, l-a făcut scriitorul autocomentîndu-şi ciclul de poezii *Transcendentalia*. Mult mai tîrziu, în 1957, postfaţa la volumul *Versuri* aducea „lămuriri şi mărturisiri" care întregeau subtextul scriptic şi afectiv al acestui ciclu de poezii.

Nota eseistică se vădea a fi mult mai pronunţată în *Addenda la Falsul tratat*, unde biografia întregii sale creaţii dramatice, erudit prezentată, nu putea fi lipsită de vibraţia lirică a aceluia care-şi descrie destinul atît de capricios al propriei sale opere. Scriitorul preciza pe drept: „*De altfel de la Racine, cu prefeţele sale, şi Molière care a polemizat în comedii ad-hoc, înverşunat, cu criticii şi adversarii săi, şi pînă la B. Shaw, comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sînt o tradiţie şi o necesitate... de poezia lirică ori de roman de pildă...*"[1]

Cu mijloacele eseului, Camil Petrescu şi-a explicat fundamentul estetic al dramei absolute, ca o dramă a depăşirii Fatumului tragediei antice, ca şi a tragicului fatalităţii biologice din teatrul modern, deoarece drama se identifică cu actul în conştiinţa pură. Se impunea, astfel, prezenţa unor eroi „personalităţi puternice", capabili de crize în conştiinţă.

---

[1] Camil Petrescu, *Teatru*, III *(Addenda la Falsul tratat)*, Bucureşti, Fundaţii, 1946, p. 487; ed. de faţă, p. 153.

Autorul şi-a completat *Addenda* cu mici, dar preţioase comentarii în interviul luat de J. Valerian în *Viaţa literară*. Vorbind în genere despre dramă, scriitorul declara: *„În teatru m-a pasionat mai ales problema personalităţii, disoluţiunea unei personalităţi în conflict cu altă personalitate. În* Jocul ielelor *m-a preocupat spiritul iacobin (asta am ştiut-o mai tîrziu) într-o vreme cînd nu cunoşteam bine revoluţia franceză. Jocul ielelor nu-i decît jocul ideilor.“* Dar disoluţia unei personalităţi în conflict cu alta nu era ceva nou, deoarece gestul consolidării prin năruirea adversarului a fost demult şi destul de frecventat în literatura dramatică, literatură care cerea cu necesitate o desfăşurare dinamică.

Suflete tari, reprezentînd conflictul dintre o *„personalitate (Andrei Pietraru) cu cadrul social în primul rînd, iar în al doilea plan cu linia sufletească a unei femei“*, conflict care ajungea la deznodămînt prin sinuciderea eroului, crea o contradicţie între înţelegerea „pozitivă“ a personalităţii umane după care aceasta trebuie să se circumscrie în viaţă, şi deci o contrazicere cu suportul estetic al dramei însăşi.

Mioara, fiind dizolvarea unei personalităţi din cauza unei infirmităţi, pleda pentru opoziţia idee-viaţă, ca o opoziţie dintre două absoluturi. Confruntarea lor a făcut-o dramaturgul în *Danton*, care *„e revenirea la primele preocupări prin prezentarea unei galerii întregi de personalităţi în lupta cu cadrul social şi apoi în lupta cu ele înseşi“*. Concluzia care venea să sublinieze dramatismul acestei situaţii era formulată aşa: *„Danton şi Robespierre sînt viaţa şi ideea faţă în faţă, se prăbuşesc amîndouă venind în conflict unul cu altul“*.

Interesant de semnalat ca o contradicţie a sistemului estetic al lui Camil Petrescu este faptul că pe cînd drama se cerea pentru a deveni „absolută“ să fie analitică şi cu personaje personalităţi, comedia era din contră o creaţie de sinteză şi fără personaje personalităţi. Acest dublu aspect al dramaturgiei sale dezvăluia faptul că fenomenologia aplicată în teatru întîmpină greutăţi de nerezolvat atunci cînd e vorba

de comedie. Eseistul pare a fi înţeles această situaţie întrucît în comentariul despre *Mitică Popescu* mută punctul de vedere al personalităţii, atît de drag fenomenologiei, la discuţia problemei caracterului „analitic“ al dramei şi caracterului „sintetic“ al comediei.

Lăsînd la o parte cronica dramatică al cărui obiect aplicativ are o situaţie specială, dar remarcînd printre numeroasele asemenea cronici existente în *Cetatea literară* sau *Argus*, pe cele referitoare la *Fapta* lui Lucian Blaga, sau cronicile privitoare la jocul Mariei Ventura în teatrul mai puţin strălucitului Géraldy, în piesele la modă ale lui Bernstein, în teatrul clasic francez, ca şi cel al modernului G. B. Shaw, critica aplicată la textul literar propriu-zis formează un domeniu aparte. Nu ne întîmpină însă, cum ne-am aştepta, eseurile critice de largă respiraţie. Sub orice formă ar fi ele, s-au subsumat la Camil Petrescu activităţii gazetăreşti, care i-a impus în mod fatal decupajul cotidian. Camil Petrescu nu a ajuns, ca Albert Thibaudet, ce i-a fost model, un autor de monografii, dar cu toate acestea putem, cu inerente dificultăţi, să distingem linia acestui impresionant domeniu al eseului din multitudinea articolelor publicate în presa vremii, oprindu-ne atenţia rînd pe rînd la comentariile asupra clasicilor Eminescu şi Caragiale, a scriitorilor contemporani ca Teodoreanu, Perpessicius, Aderca, Minulescu, Saşa Pană. Mai îndelungat, eseistul insistă asupra textelor care îi dau posibilitatea deschiderii unei noi coordonate teoretice ale esteticii sale. Din acest imbold a fost scris eseul *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismului* în care criticul a găsit explicaţii în legătură cu originea şi reacţia în epocă împotriva calofilismului la noi, dar nu a arătat la ce a dus acesta în dezvoltarea istorico-literară, cu atît mai mult cu cît în mişcarea artistică de după primul război mondial, calofilia îşi găseşte un sprijin în doctrinele care au stat la baza filozofiei secolului al XIX-lea, doctrine care iniţial au generat anticalofilismul. Repudiind

calofilia de-a lungul eseisticii vremii nu-i scapă din vedere amintirile colonelului Lăcusteanu ca unic izvor pentru „realizarea concretului vieții veacului trecut". Desigur că observația de inițial bun simț degenerează în exagerări, mai ales cînd aceste amintiri sînt considerate o „*Weltanschauung*" egală în autenticitate cu jurnalul lui Amiel sau al Mariei Bashkirtseff. Camil Petrescu acordînd o valoare prea mare jurnalului lui Lăcusteanu a desființat în mod ilicit granița dintre „sinceritate", „autenticitate" și „artistic", a pierdut din vedere că sinceritatea care conduce la „autenticitate" trebuie să fie în centrul intenției artistice.

O interesantă conjuncție a erudiției cu afectivitatea lirică în spiritul veritabilei eseistici, o observă Camil Petrescu ca și Norton Cru (autorul volumului *Témoins de la grande guerre)* la cărțile de război care nu au ignorat documentul, care n-au exagerat prin idilizare sau prezentare hiperbolică atrocitățile de război.[1]

În *Șarja de la Robănești*, eseistul cade însă în extrema opusă. Nedorind să explice războiul ca un „cataclism colectiv", vede în el „drama personalității", reducînd adevăratele-i dimensiuni la gabaritul trăirilor personale, pierzînd din vedere că drama indivizilor nu poate fi întrutotul asemănătoare. Se poate întrevedea cu ușurință deficiența metodei fenomenologice, care deduce drama colectivă din drama individului. Literar vorbind, această reducție era vizibil amenințată de pericolele naturalismului.

Atitudinea anticalofilă în virtutea căreia combătea idilizarea ca și hiperbolizarea atrocităților războiului, era extinsă și la alte domenii. În eseul *Limba literară* se combătea greșeala traducătorilor și scriitorilor care considerau existența frumuseții cuvîntului în afara frumuseții înțelesului. Mai toate curentele cu excepția realismului au preferat fie

---

[1] Camil Petrescu, *Mare emoție în lumea prozatorilor de război*, *Teze și antiteze*, Editura „Cultura Națională" [1936], p. 248; vol. de față, p. 88.

cuvîntul „nobil" la scriitorii clasiciști, fie cel „pitoresc" la romantici, ori cel „muzical" la simboliști, ceea ce a dus la un farmec, după cum spune Camil Petrescu, cu totul alături de artă, căci, „*oricare altă prețuire a cuvintelor, oricît de agreabile ar fi ele, e o adevărată perversiune*". Concluzia la care ajungea scriitorul avea caracter sentențios: „*...marii artiști trec de la noțiune la cuvînt, pe cînd marea masă a celor nechemați trece de la cuvînt la noțiune*".

Camil Petrescu a făcut critică aplicată și în alte numeroase ocazii. A scris despre Al. Davila, Duiliu Zamfirescu, Panait Istrati ș.a. Despre Al. Davila va vorbi în *Cronica teatrală* publicată în urma spectacolului jubiliar *Vlaicu-vodă*. Atestînd o erudită informație, a opinat competent în favoarea paternității lui Davila și nu a lui Odobescu cu privire la această dramă. Prin prezența „autenticului" ce se confirmă și se întregește într-o expresie stilistică necalofilă, piesa aparține lui Davila. Livrescă, lucioasă verbal, strict academică, fraza lui Odobescu ar fi departe de expresivitatea plină de tîlc a lui *Vlaicu-vodă*. La aceasta, se mai adaogă „măreția patriarhală" realizată prin versul greoi de 16 silabe, cum numai la Eminescu mai întîlneam. Apoi, „în altă privință, se apropie *Vlaicu-vodă* de fragmentul eminescian, în lapidaritatea simplu grăitoare a lui".

În *Ultimul Lascarid* se face schița unui portret cu mult tuș ironic, vizîndu-se în special aerul de aristocrat al lui Duiliu Zamfirescu, care sfida lucrurile de rînd, dar în ciuda acestui fel de a fi rămîne un mare scriitor prin puterea cu care și-a depășit epoca. Această „culme izolată", care a realizat prin *Viața la țară* armonii similare cu cele eminesciene, își explică încă neînțelegerea totală în conștiința critică, pentru faptul că „*din condiția obiectivității, farmecul epic e mai dificil de sesizat decît cel liric*".

Eseul lui Camil Petrescu reține și interesanta figură a „geniului dezaxat" Panait Istrati, a cărui oscilație politică ar putea fi tradusă prin coordonatele „tainiste" ale mediului și climei, de vreme ce scriitorul dunărean ar reflecta tempe-

ramental excesivitățile climatului continental. Panait Istrati, ca scriitor român de limbă străină, este pentru Camil Petrescu, prozatorul care a făcut să intre în circuitul universal al artei, Brăila și Bărăganul, dar este în același timp nu numai autorul peisajului inedit, ci și scriitorul insuficient cunoscut pînă atunci Franței civilizate, căreia i-a prezentat adevăratul chip al haiducului. Camil Petrescu a observat cu justețe că ceea ce dă „autenticitate" scrierilor lui Panait Istrati este și *„instinctul limbii românești în așa măsură încît i-a răspîndit în largul lumii întorsăturile specifice, ceea ce constituie intraductibilul, construcțiile ei idiomatice"*. Trei aspecte esențiale a observat la Panait Istrati: locurile, oamenii și limba, care prin particularitățile lor subliniau ființa noastră națională.

O privire de ansamblu asupra eseului critic camilpetrescian atenuează impresia inițială de aparență haotică. Acel *„attention à l'unique"* recomandat de Thibaudet pare aici mai mult decît oriunde salutar, căci prin invitația de a compune întregul, putem dezvălui încercarea meritorie a scriitorului de a construi un sistem. Fără sorți de izbîndă, datorită orientării sale neștiințifice, înscrie totuși pe linia dialecticii sale idealiste, un pas important în istoria criticii noastre literare. G. Călinescu observa încă din 1939 deosebitele calități de dialectician ale scriitorului și criticului Camil Petrescu.[1] Mobilitatea sa dialectică asociată cu rezerva bunului simț salvează de multe ori observația critică amenințată de rigoarea unui sistem ale cărui premise sînt neștiințifice. Cu toate acestea, eseul critic camilpetrescian ni se oferă ca un rezultat al întretăierii a două principale aptitudini ale autorului, una prezentă în activitatea ziaristică și alta în popasurile de gîndire filozofică. Fenomenul acesta nu era unic, apăruse anterior în Franța prin personalitatea lui Albert

[1] G. Călinescu, *Camil Petrescu teoretician al romanului*, *Viața românească*, an. XXXI, nr. 1, 1939, p. 84.

Thibaudet. Ca și acesta, filozof al noii structuri, Camil Petrescu va teoretiza pentru o „critică literară de creație" capabilă să dea viață ideilor. Apropierea eseului critic de creația propriu-zisă nu a mers însă pînă la confundare, deoarece, după cum pe drept spunea scriitorul nostru, „spre deosebire de literatura de creație, critica implică în criteriul valorii ei condiția caducității"[1].

Deși înrîurirea filozofică pare a fi dominantă, eseul critic înregistrează o perfectă alternanță a stilurilor. Filozoful apare în expresia sobră și crispată, prin excelență cerebrală, păstrînd cu toate acestea satisfacția metaforei, pe cînd ziaristul e prezent în expresia înflăcărată, uneori cu tăișuri polemice sau cu superioritate ironică.

Raportat la restul operei, eseul critic nu poate lipsi din ansamblul întregului. El face parte din organismul unic al creației lui Camil Petrescu, organism care nu poate trăi armonios, dacă sîngele ce pulsează din artere nu se ramifică pînă în extremități.

O altă modalitate a eseului lui Camil Petrescu care se învecinează adesea cu eseul critic este pamfletul eseu. Greu de delimitat de polemica propriu-zisă, și greu de calificat întru totul ca pamflet, ne atrage atenția prin nota accentuat pamfletară, și ar fi putut deveni adevărate polemici prin spațiul larg acordat de scriitor, dacă nu ar fi fost lipsite de caracteristicul dialog polemic. Oricum, drumul paralel al acestor două modalități le stabilește și ținta comună, chiar dacă mijloacele diferă. Astfel, scriitorul era îndreptățit să vadă prin polemică sau pamflet o manifestare vitală a literaturii, căci *„o idee se definește printr-o serie de delimitări. O delimitare presupune întotdeauna o negație. Viața este contrazicere și luptă cu moartea."*[2]

[1] Camil Petrescu, *Teze și antiteze* (Prefața), *op. cit.*, p. 5.
[2] Camil Petrescu, *Polemicile*, *Teze și antiteze*, *op. cit.*, p. 305; vol. de față, p. 132.

Fiind adeptul unei polemici în care să nu lipsească stilul, în afara insultei grosolane, şi a indiscreţiei ignobile, Camil Petrescu a împins totuşi pamfletul politic pînă la graniţele, dincolo de care se afla domeniul pe care şi-l interzicea singur. Dar pamfletul eseu s-a păstrat din contră totdeauna în limitele permise, şi puterea lui de a vulnera a venit din cîmpul unei informaţii verificate de o severă logică, pe care o autentică vibraţie lirică o încălzea numai prin tăria argumentaţiei. Nu poate să surprindă astfel de ce *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*, o „polemică" fără dialog, un pamflet prea lung ca să poată răspunde scopului imediat al acestei specii literare, cu incisivitatea totuşi specifică, şi în plus cu eleganţa eseului, este tratat de noi aici. Camil Petrescu dezvăluie în această lucrare esenţa criticii lovinesciene, sursele, carenţele şi contradicţiile care o dizolvă. Descoperirea caracterului simbolist al criticii lui Eugen Lovinescu nu a cerut nici un efort, deoarece directorul revistei *Sburătorul* s-a autodefinit ca un critic a cărui ideologie a fost împinsă pînă la produsul mai mult al unei stări sufleteşti muzicale, decît al unei speculaţii intelectuale, ceea ce l-a determinat pe Camil Petrescu să creadă că principiul diriguitor ce sta în „gustul critic" era subordonat de „transa muzicală, de augusta şi pythica inconştienţă muzicală". Ideologic şi stilistic, Eugen Lovinescu s-ar afla la deriva criticii impresioniste a lui Faguet, ca şi a lui Anatole France, urmîndu-i şi influenţele de direcţie „dadaist-expresionistă" manifestate în „concentrarea frazei" şi „echivocul expresiei".

Carenţele existente în „sistemul" critico-estetic al lui Lovinescu sînt aflate în special în „teoria mutaţiei valorilor estetice" şi în permanentele „revizuiri" critice. Văzînd în legea mutaţiei biologice formulată de Vries, un transfer ilicit în estetică, critica lovinesciană era pe drept condamnată fără apel, cu atît mai mult cu cît poziţia de atac polemic a lui Camil Petrescu se sprijinea pe fenomenologia lui Husserl, care istoriceşte înlocuia psihologicul estetic de la

care pleca impresionismul lovinescian. Dar cu toate diferenţele dintre estetica fenomenologică şi impresionismul lovinescian, ele se unifică în ultimă analiză printr-o îndepărtată sursă filozofică comună.

Ceea ce distanţează este însă uneori îngăduita agresivitate pamfletară, atenuată numai de textura bogată a discuţiei critice. Oricum, alternanţa dintre critica de idei şi vehementul atac *ad-hominem* este prezentă. Nota specific pamfletară în eseul dedicat lui Lovinescu, este un fel de chintesenţă a pamfletului lui Camil Petrescu în genere. Atacul începe frontal, vulnerîndu-se premisa însăşi a criticii sale, impresionismul. O dezicere mai întîi doctrinară şi apoi nerecunoaşterea puterii de a intui a celui care făcuse din intuiţie piatra unghiulară a criticii sale. Camil Petrescu descoperea un X structural, carenţa intuiţiei critice confirmată de frecventele revizuiri. De aceea, ironic, vede în Lovinescu un profesor de limbi moarte, la care intuiţia nu are nici un rol. Şi ceea ce e mai grav e că bovarysmul său critic s-a născut din iluzia de a fi crezut că are spirit critic, cînd în realitate nu avea decît un nemăsurat spirit de critică. Aşa apărea în expresia pamfletară a lui Camil Petrescu drept o „Magdalenă critică" cu „pasiuni calcinante", o Magdalenă critică revizuită, un „contabil care trebuie să facă tot felul de viramente şi transcrieri în registre ca să poată să ascundă frauda", un critic al omisiunilor dolosive.

Unui astfel de critic, care punea accent pe virtuţile stilului, Camil Petrescu îi descoperea un stil bolnav de „*elephantiazis*", umflat şi diformat ca autorul însuşi, „bebe de săpun uriaş", „matador al criticii", „balaur de cauciuc" ce nu poate cunoaşte tainele de scafandru al adîncimilor critice.

Astfel, pamfletul camilpetrescian nuanţînd agresivitatea, cizelînd-o şi rafinînd-o, plasînd-o tactic, recurgînd la un vast plan de învăluire şi distrugere sistematică, devenea total. Alături de alte multe pamflete de dimensiuni seduse, *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*,

cu toate abaterile de la canoanele speciei, rămîne totuşi o veritabilă creaţie eseistică.

Dacă modalitatea eseului de pînă acum fixa în mod dezinvolt cu sprijinul mijloacelor de critică literară sau de pamflet poziţia fenomenologică a scriitorului în analiza fenomenului literar, rămîne însă un sector vast şi extrem de variat în afara acestor două modalităţi, sectorul ilustrat prin micul eseu. Ne-am înşela dacă am crede că acesta e lipsit de importanţă. Datorită concentrării şi unei mari variabilităţi, acest eseu înfăţişează multiplicitatea formelor concrete în care autorul a operat cu metoda sa. Uneori aceste mici eseuri privite pe dimensiunile întregii opere a lui Camil Petrescu, constituie un fel de patină lirică menită să pună în valoare unicul creaţiei. Ele nu ies din orbita sistemului de gîndire a scriitorului, ci din contră îl precizează. S-ar putea aminti suita de eseuri din *Universul literar* în care a încercat cu succes prezenţa în spirit fenomenologic a galeriei sufletului românesc: „*E o socoteală menită să ne dea încredere deplină în posibilitaţile sufletului românesc. Un pămînt care produce plante atît de rodnice şi atît de variate în rod, sub acelaşi climat, e un pămînt în care se pot pune toate nădejdile.*"[1]

Această convingere venea din descoperirea esenţelor naţionale, şi astfel un Eminescu, ca poet naţional, care acoperea cu prezenţa sa cerul gîndirii româneşti, voieşte să-i descifreze din sugestia miracolului căruia nu ne putem sustrage, elementele esenţialităţii.[2]

Lirismul poeziei acestuia nu i se pare un factor de esenţialitate, considerat în mod discutabil ca un accident. Pe o treaptă „evident istorică, dar superioară ca interes" îi apare geniul politic eminescian, care rezistă pe temeiurile neschimbate şi deci esenţiale ale *armoniei eminesciene*, miracol cultural, unică spiritualitate românească sub vraja căreia stăm cu toţii.

Fenomenologia ca metodă nu a dus cum s-ar putea crede la acceptarea fără rezerve a „modernismului", care în formele lui autentice justifica noul curent al gîndirii bergsoniene. Grija pentru „esenţial" şi „autentic" l-a condus pe scriitor să aleagă din creaţia modernă ceea ce era de fapt „clasicism substanţial"[1].

Scriitorul recurge adesea la o reconstituire de tip arheologic a spiritului epocii. Din numele personajelor care domină o vreme, reuşeşte să recompună psihologia şi spiritul timpului[2], reeditînd gestul celui care a auzit în scoica culeasă de pe plajă, vuietul întregii mări. Desigur că e vorba de acea modă care a reuşit să se statornicească prin însăşi substanţialitatea ei. Astfel, în eseul *Greta Garbo şi „moda sufletului"* o caldă pledoarie eseistică însoţeşte, în rîndurile lui Camil Petrescu, virtuţile acestei mari actriţe, care a putut învinge obstacolele unei mode nesubstanţiale, prin puterea unei intuiţii care a împins-o spre problemele esenţiale ale artei. Situîndu-se în contratimp cu moda, Greta Garbo aducea în schimb „surîsul şi privirea ei care variind fiecare pe linia lor proprie şi acordîndu-se de fiecare dată altfel, dau un număr de *nuanţe* expresiei. Asemenea ochi şi asemenea surîs cereau o voce interioară, gravă, macerată de tristeţe, şi cînd a vorbit aşa i-a fost vocea."

„*Astăzi femeile poartă părul ca actriţa suedeză, rochiile lungi, au părăsit mania sportivă şi în locul charlestonului leagănă orchestrele valsuri, Greta Garbo, remarcă o revistă germană, a readus moda sufletului. Azi, din cauza ei «se poartă sufletul».*"[3]

---

[1] *Galeria sufletului românesc*, *Universul literar*, nr. 18, 29 aprilie, 1928; vol. de faţă, p. 241.

[2] *Eminescu şi esenţele*, *Revista Fundaţiilor*, an. IX, nr. 3, 1942; vol. de faţă p. 283.

[1] *Modernism modern*, *Rampa*, an. XII, nr. 3026, 24 februarie 1928; vol. de faţă, p. 239.

[2] *Numele personagiilor şi moda*, *Universul literar*, an. XLIII, nr. 21, 22 mai 1927; vol. de faţă, p. 231.

[3] *Greta Garbo şi „moda sufletului"*, *Rampa*, an. XVI, nr. 3971, 18 aprilie 1931; vol de faţă, p. 255.

Din acest elogiu se desprindea discret şi poziţia polemică a scriitorului faţă de teoria sociologică a modei formulată de G. Simmel, demonstrînd că adevăratele personalităţi sînt acelea care pot schimba cursul modei. Asemenea eroine şi desigur asemenea eroi, adevărate personalităţi, cerea şi romanul, care ca specie literară a fost legat de apariţia conştiinţei.

Dar dintre toate micile eseuri, *Puncte de reper*, privit ca o succesiune compozită organic, aduce pe lîngă o foarte ascuţită erudiţie, lirismul ideilor, care totdeauna a caracterizat pe Camil Petrescu. Noua platformă ideologică cu multiplele-i implicaţii şi consecinţe teoretice din această scriere, anunţă o schimbare crucială. Ea apărea din noua convingere că toate catastrofele omenirii au venit din cîmpul culturii şi nu al ştiinţei, de unde şi rectificarea acelui crez noocratic pe care scriitorul s-a sprijinit timp de două decenii:

„Am multe motive, acum, cînd sînt la capătul unei organizări noi a materialului să cred că greşit am pus problematica noocrată sub un asemenea patronaj spiritual", adică al culturii şi nu al ştiinţei.

Această răscruce a ideologiei sale literare pe care scriitorul şi-a definit-o cu mijloacele eseului ne solicită aprecierea dimensiunilor acestui gen; cu atît mai mult, cu cît opera beletristică a stat sub semnul eseisticii, şi cu atît mai mult cu cît critica, estetica, pamfletul, cronica dramatică sînt, în ultimă analiză, modalităţi ale eseului. Multe dintre acestea au început prin a fi ziaristică, dar din imensul conglomerat de aproape trei decenii de activitate gazetărească, din roca dură şi multicoloră a acesteia, grăuntele de aur s-a recuperat în toată nobleţea lui numai după ce a trecut prin baia de diamant a sufletului scriitorului. Această alchimie nu era posibilă fără formula generică a eseului, care exprimă de fapt dimensiunea însăşi a personalităţii scriitoriceşti a lui Camil Petrescu.

AUREL PETRESCU

TABEL CRONOLOGIC

1894 În primăvara acestui an, la 9 aprilie, Camil Petrescu vedea lumina zilei în vechiul cartier bucureştean Filantropia. Azi, cînd cunoaştem numai în linii mari traiectoria vieţii sale, prima parte a copilăriei continuă să rămînă în multe privinţe nedeslușită. Această situaţie atît de proprie urzirii unui mit, îşi găseşte parţial explicaţia în împrejurările nefericite despre care scriitorul, mai tîrziu, a făcut unele mărturisiri: *„Copilăria mi-a fost umbrită de dispariţia părinţilor. Tatăl meu a murit înainte de a mă naşte eu, mama s-a dus curînd după el. M-am văzut fără rude, fără familie, crescînd de capul meu."*

Literar vorbind destinul său ascundea o „vină tragică". Aceasta s-a simţit mai întîi în lipsa de obedienţă a familiei mamei sale, Ana S. Cheler, care nu a recunoscut pe copilul născut în afara convenienţei sociale. Copilul a crescut la o doică din mahalaua Moşilor.

1901 În romanul copilăriei scriitorului, subcomisarul de poliție Episcopescu a jucat un rol important. Invitația pe care acesta i-a făcut-o: „Hai să te învăț carte“ rămînea memorabilă acelui care avea să cucerească de-a lungul vieții diplomele cele mai înalte, adevărate „fapte de vitejie“.

În școală, copilul timid și interiorizat aducea o dată cu dovada unei vii inteligențe, bucuria observării exacte a lucrurilor și plăcerea nețărmurită a meditației. Preocupările de mai tîrziu pentru matematici, cărora le-a dedicat un deceniu de studiu, își au în mare măsură ca punct de plecare această predispoziție nativă a exactității cunoașterii lucrurilor ca și a farmecului lor combinativ. La maturitate scriitorul își amintea că în 1901 avocatul Stamate, profesor de matematici, se delecta punîndu-l să rezolve oral, ca o mașină electronică exercițiul:

$$3 + 8 + 36 - 6 \times 5 + 12 : 2 \times 9$$

1906—1912 Nu fără emoții a fost debutul elevului Camil Petrescu la Liceul Sf. Sava, de unde ca intern i-au rămas asemenea lui Delavrancea și Slavici amintiri pline de savoare umoristică. Astfel, profesorul de geologie, Brînză (Brandza), care nu citea tezele, printr-un fericit calcul al probabilităților, cota orice lucrare cu nota 7. Un elev ar fi scris cu ostentație profesorului Brînză că pămîntul a fost la început ca un lapte, a ajuns caș, s-a transformat apoi în brînză și-n cașcaval „șweizer“ compunere pentru care a luat nota 7.

În cursul superior al liceului, tînărul începu să-și etaleze veleitățile poetice. Bentoiu, Constant Ionescu și Camil Petrescu erau cei trei poeți ai clasei. Scria și piese al căror interpret preferat era Victor Bumbești. Școala avea și un cenaclu. Acolo și-a citit poeziile *Ajută-mă*, *Soarele zilei de astăzi...* și *Mărturisire*. În clasa a VIII-a, într-un cadru mai larg, și-a rostit conferința *Sărbătoarea muncii în poezia românească*, iar în alte împrejurări profesorul de română a transformat o oră de curs în ședință de cenaclu, punîndu-l pe Camil Petrescu să-și citească lucrarea cu tema *Prevederea este un început de lașitate?* Era și un bun epigramist. Vîrful săgeților lui erau repede bătute pe nicovală pentru a fi expediate apoi în tabăra adversă. Clasa devenea un adevărat front cu prelungite ostilități literare, și în războiul epigramelor, eroul nostru era, după cum precizează Constant Ionescu, „cuirasat la piele“ față de „acele boante“ cu care încercau să-l străpungă colegii.

Dar fondul vieții sale psihice nu se mărturisea în exclusivitate entuziast. Tulburat de originea lui obscură, afla cea mai deplină eliberare în vers. Sonetul *Mărturisire* ni-l arată pe Camil Petrescu încă de pe atunci un om „cu sufletul mărit“, așa cum o va spune mai tîrziu în poezia *Ideea*.

Viitorul autor al *Ciclului morții*, trimite din primul an al claselor superioare de liceu o poezie lui Macedonski și acesta îi publică la „Poșta redacției“ o strofă cu indicația „deocamdată atît și deocamdată aici“. Entuziasmat trimite apoi și *Semănătorului*

sub semnătura Godeanu. Răspunsul: „poezia dv. a fost îndreptată... la coş" îl deziluzionă. Perseverînd însă, la 3 noiembrie 1912 cîştigă premiul oferit de revista *Flacăra*.

1913 În toamna acestui an se înscrie la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti şi tot atunci se prezintă la concursul „Hillel", în urma căruia, obţinînd media cea mai mare, cîştigă bursa. De reţinut că liceul nu-l absolvise decît cu media 7,40.

1914 Semnează cu pseudonimul Raul D. în *Facla* lui N.D. Cocea.

1915 Publică în *Cronica*, la care colaborau printre alţii Perpessicius, Demostene Botez, Horia Botta, Ion Vinea.

Acum este momentul căutării de modele, aflîndu-le temporar în creaţia lui Minulescu şi Arghezi. Însă modelul cel mai statornic i-a fost P.P. Negulescu. De aceea va spune: „*Profesorul şi gînditorul P.P. Negulescu a influenţat compoziţia mea spirituală*".

Sprijinit pe viziunea poetică argheziană, dar în acelaşi timp şi pe preceptele antimetafizice ale gîndirii lui P.P. Negulescu, lui Camil Petrescu i se deschidea de acum o perspectivă ademenitoare pentru litere şi filozofie. Mai mult încă decît alţii, orizonturile acestei perspective voieşte să le afle în sine. Aşa i se fundamentează convingerea că numai trăirea marilor experienţe capabile să zguduie întreaga fiinţă a scriitorului poate fi generatoare de adevăruri artistice. În acest moment de răscruce a conştiinţei scriitoriceşti în deliberare cu ea însăşi, momentul ce urma a avut un rol decisiv în procesul formativ al personalităţii lui Camil Petrescu.

Nebănuitul curs al destinului aducea biografiei lumii întregi şi implicit artistului, confruntarea cu sine în încleştarea celei mai cutremurătoare experienţe, primul război mondial.

1916 Respins la vizita medicală, stăruie să rămînă în Şcoala de ofiţeri, unde în primele luni ale anului este plutonier în cadrul Regimentului VI Mihai Viteazul. Pleacă voluntar pe front. Mai întîi figurează la Regimentul 4 de marş. Vrea să cunoască războiul trăind experienţa împrejurărilor celor mai grele din existenţa patriei. În această încercare, scriitorul care îmbrăcase hainele sublocotenentului de rezervă, fraterniza cu ostaşul de rînd. Trăia simultan o dublă dramă, a sa şi a tuturor. Singura compensare era de a cunoaşte totul pînă la capăt, oricît de mare i-ar fi preţul. Aşa avea să se nască versurile sale de luptă ca şi romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*.

1917 Campania propriu-zisă o face în regimentul de Suceava nr. 16, de la data de 16 martie pînă la 24 iulie, cînd cade prizonier. În acest an au avut loc întîmplările despre care aminteşte scriitorul în *Introducerea* la *Cărţile luptătorilor*. Compania în care luptase Camil Petrescu la Vîrful Ungurean a sfîrşit prin

a fi decimată. Supremele jertfe ale ostaşilor români copleşiţi de superioritatea tehnică a armamentului inamic, ca şi de o inadecvată tactică militară a comandanţilor noştri, avea să însîngereze inima scriitorului.

Cînd, mai tîrziu, fostul sublocotenent de rezervă a vizitat cu Ion Vinea cîmpurile de luptă de la Alion, Predeal şi Feldioara, spunea: *„Cu ce emoţie ne-am oprit la Sfîntul Bartolomeu, acolo unde au căzut ultimii apărători ai Braşovului"*. Cei trei sute de eroi al căror mormînt *„e doar un cimitir de hîrtie şi cerneală, fac din actul lor de bravură simbolul devenirii noastre"*, pe care în mod legitim Camil Petrescu voieşte să-l reactualizeze generaţiilor mai tinere.

1918 La 10 aprilie vine din prizonierat şi este demobilizat la 18 iunie.

Experienţa războiului a avut o mare importanţă pentru romancierul de mai tîrziu, deoarece adăugase scriitorului încă o valenţă în formula personalităţii sale. Această experienţă a marcat în viaţa lui Camil Petrescu ieşirea din egocentrismul care caracteriza întreaga generaţie. Ştefan Gheorghidiu eroul romanului, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, definea această stare de lucruri: *„Mă întorsesem din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidarizat cu tot ce e suferinţă şi dor de mai bine în lume. Destinul comun al liniilor de tranşee, egalitatea în faţa morţii păreau semnul unui destin legat cu toată omenirea, pentru tot restul vieţii."*

Primeşte în toamna acestui an o suplinire la Liceul Gh. Lazăr, prin recomandarea lui Const. Gh. Ionescu.

Publică scena finală din *Jocul ielelor* în revista *Letopiseţi* (an. I, nr. 5—6, 20 decembrie 1918,— 1 ianuarie 1919). Această dramă începută în 1916 era terminată în 1918, iar în 1919 pusă în lectură la Teatrul Comedia fără a fi jucată.

1919 Venit de pe front, viaţa civilă începu a-l solicita în mai multe direcţii. Mai întîi îşi trecu licenţa la 18/31 martie cu lucrările: *Figurile silogistice, valoarea şi funcţiunile lor* şi *O indicare sumară a originilor filozofiei lui Kant*, lucrări cotate cu „bilă albă". Se gîndi apoi să devină profesor. Paralel cu aceasta publicistica i-ar fi permis să facă ceea ce în termeni comuni s-ar numi „politică". Era tînăr şi dorea să se afirme. Aceste două profesiuni i le înlesni Avram Imbroane, care ca deputat de Banat contribui la numirea scriitorului în postul de profesor la Şcoala reală din Timişoara şi în conducerea ziarului *Banatul*. În această publicaţie tipăreşte poezia *Melopee*, care nu a fost cuprinsă în volumul *Versuri* din 1957. Tot în acest ziar sînt prezentate spectacolele lui Ion Manolescu, concertele lui Alfred Alexandrescu Barozi, ca şi *Patima roşie* a lui Sorbul. Articolele politice privesc opinii referitoare la ieşirea Banatului de sub imperiul habsburgic.

În ultimele luni ale anului continuă colaborarea la *Banatul românesc* din Lugoj.

Colaborări sporadice în special cu versuri şi la *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu.

1920 De la redacţia *Banatului românesc*, scriitorul pleacă la ziarul *Ţara*, care apărea la Timişoara şi care era susţinut de Federaţia Naţional Socială ce se afla sub auspiciile lui N. Iorga. La alegerile care au urmat, Imbroane a trecut la averescani, iar *Ţara* prin directorul ei, Camil Petrescu, în această situaţie, îi face opoziţie. Scriitorul îşi justifica plecarea de la *Banatul românesc* prin neaderarea la politicianismul românesc vinovat de guvernarea alternativă a celor două partide istorice. Între numeroasele articole politice sînt adesea abordate unele aspecte cum este problema ţărănimii, făcîndu-se elogiul gospodăriei individuale, deoarece aceasta ar explica „taina rezistenţei româneşti pe aci, pe meleagurile acestea". Voia o mai strînsă legătură a ţăranului cu pămîntul şi cerea oprirea aprobărilor de emigrare în America, pentru că ţărănimea a fost şi trebuie să fie „miracolul existenţei noastre naţionale". Scriitorul nutrea în politica sa ţărănească un crez fiziocrat.

La 22 ianuarie Camil Petrescu în calitate de director scotea foaia *Limba română* ce apărea marţea, joia şi sîmbăta, în trei limbi — româna, maghiara şi germana. Directorul redacta aproape întreaga foaie. Cea mai atractivă rubrică era intitulată „Cum vorbeşte Octavia", în care Camil Petrescu ţine lecţii de limbă română unei domnişoare nemţoaice. Dar uneori umorul se transforma în satiră ca în rubrica „Cum scriu autorităţile", mai ales atunci cînd scriitorul organizează o adevărată ofensivă împotriva „maltratării" limbii române. Această foaie a ieşit numai în 12 numere, adică pînă la 15 mai, directorul ei continuînd să activeze la ziarul *Ţara*. În toamna acestui an scriitorul care colabora din cînd în cînd la *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu, se mai află încă la Timişoara de vreme ce decizia de demitere din învăţămînt îi este comunicată la 27 octombrie.

1921 În primăvara acestui an îşi încetează activitatea la ziarul *Ţara*, mai ales după eşecul politic suferit cu ocazia candidaturii de deputat în Cercul Oraviţei, candidatură susţinută de Federaţia Naţional Socială. La 27 aprilie în urma unor atacuri ale lui I. Mihalache, scriitorul se retrăgea din alegeri anunţînd în ziarul *Ţara* următoarele: *„Din cauza dificultăţilor de ordin material, cum şi din cauza unei lipse de formă care ar face problematic succesul în alegeri, domnul Camil Petrescu a renunţat la candidatura sa din Cercul Oraviţei. Pe această cale mulţumeşte numeroşilor săi prieteni...*"

Venit în capitală, participă cu regularitate la cenaclul lui Eugen Lovinescu din strada Cîmpineanu. Acolo, poetul şi-a citit versurile de război, dintre care unele au fost publicate în revista *Sburătorul*. „Pontiful" cenaclului, considerat ca unul dintre cei mai înţelegători critici cu noile talente, devenise tocmai din această cauză ţinta umorului tînărului artilerist. Autorul *Marşului greu* scrisese,

pariind cu Tudor Şoimaru, patru poezii în 20 de minute şi le trimisese lui Eugen Lovinescu sub semnătura I. Alexandrescu. Criticul, neavizat, îşi exprima convingerea că a descoperit un poet autentic. Autorul nu era decît „Don Camillo".

Din acest an datează poezia *Înălţare*, publicată în revista *Gîndirea*, poezie nereluată în volum. De menţionat e că aceasta a fost singura colaborare a lui Camil Petrescu la *Gîndirea*.

1922 Începe colaborarea la gazeta *Contimporanul* cu articole împotriva politicii partidelor istorice.

1923 An crucial, deoarece i se publică volumul *Versuri. Ideea. Ciclul morţii.*

Continuă să publice articole de frondă în *Contimporanul* ceea ce îi va limita posibilităţile unei mai largi colaborări în diferitele periodice ale vremii. Tot în această gazetă publică poezia *Luna*, neretipărită în volumul din 1957.

În gazeta *Flacăra* a apărut un fragment din drama *Suflete tari*, după cum spre sfîrşitul anului publică un fragment din traducerea *Femeilor savante* de Molière.

Începînd din luna octombrie, va ţine cu regularitate pînă în 1930 cronica dramatică la ziarul comercial *Argus*, singurul care îi oferea pe atunci coloanele. Colaborările sale la *Argus* dovedesc criza prin care trecea scriitorul. Nemaiavînd unde publica, va trebui pentru a-şi afirma ideile să scoată reviste proprii.

1924 În acest an apare gazeta *Săptămîna muncii intelectuale şi artistice.* Ea a însumat 4 numere între 5 şi 15 ianuarie.

Această gazetă avea să devină, dacă organizarea intelectualităţii reuşea ca în Belgia, o gazetă a Confederaţiei generale a muncii intelectuale, căci în esenţa ei îşi propunea două scopuri: unul politic şi altul cultural. În conformitate cu doctrina noocratică pe care o va dezvolta în eseul *Noocraţia necesară*, Camil Petrescu considera — în mod eronat — că singura „clasă" îndreptăţită a conduce statul este intelectualitatea, care trebuie organizată de personalităţile cele mai proeminente. În planul cultural, ca un reflex al cultului valorilor intelectuale a cărui argumentaţie avea loc în articolele politice, se făcea elogiul personalităţilor culturale şi artistice. Punctele de vedere amplu dezbătute sînt uşor reamintite într-un interviu luat de ziarul *Vremea* şi negate în articolul *Puncte de reper* din 1942 (v. vol. de faţă, p. 288).

Gazeta în discuţie, deşi cu o viaţă atît de scurtă, a fost totuşi bine primită. Ziarul *Adevărul* spune: *„Se arată din capul locului neastîmpărul unei sfinţite încrederi în puterile idealului şi hotărîrea admirabil slujită de talente sigure, de a birui în cinste"*.

La *Argus*, dar mai ales la *Revista vremii* colaborează sporadic. Mai mult este solicitat de ziarul *Cuvîntul liber*, unde printre primele colaborări figurează şi un fragment din romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. De asemenea trebuie menţionată apariţia semnăturii scriitorului în coloanele

Rampei, adesea pentru mici studii de regia teatrului.
În acest an Camil Petrescu a început să lucreze la drama istorică *Danton.*

1925 Se publică *Suflete tari* (*Nebunia lui Andrei Pietraru*) la Casa Şcoalelor, după ce mai întîi apăruseră fragmente din această dramă în revista lui Liviu Rebreanu *Mişcarea literară.*
Scriitorul continuă să colaboreze la *Argus* şi *Rampa.*
Între 19 decembrie şi mai 1926 a ieşit în 10 numere revista, scrisă aproape în întregime de Camil Petrescu, *Cetatea literară.* Această revistă dezvoltată mult mai mult în latura literară, decît în cea general culturală şi politică, completa în acest sens *Săptămîna muncii intelectuale şi artistice.*
Încă din primul numărul *Cetăţii literare* apăreau fragmente din romanul *Patul lui Procust* ce va fi publicat în 1933.
În toamna acestui an termină drama istorică *Danton* şi este pusă în studiu de Compania Bulandra.

1926 Cele 9 numere ale *Cetăţii literare*, care urmau să apară în acest an îşi justificau cu atît mai mult necesitatea, cu cît în ele scriitorul îşi va apăra printre altele drama *Mioara*, care nu a putut fi jucată în toate reprezentaţiile programate din cauza unei neobişnuite campanii de presă dezlănţuite de Pamfil Şeicaru. Cu demnitatea rănită, dramaturgul a trebuit să se retragă din teatru timp de 17 ani, pînă cînd în 1943 Liviu Rebreanu, în

calitate de director al Teatrului Naţional, a pus din nou în scenă *Mioara*, care s-a jucat în 25 de reprezentaţii cu săli pline.
Fragmente din această dramă fuseseră publicate în revista *Universul literar* în care scriitorul va tipări şi poezia *Cearta* încadrată volumului de *Versuri* din 1957 în ciclul *Un luminiş pentru Kicsikém.*
Se pare că în acest an a apărut întreaga piesă cu titlul: *Mioara, sau toată lumea e sinceră la 20 de ani.*
De asemenea *Universul literar* publica scena închisorii din Conciergerie din actul IV al dramei *Danton.*
În *Cetatea literară* apăreau, din ciclul *Transcendentalia*, poeziile *Iubire*, *Aspecte*, *Închinare apocaliptică.*

1927 Pe lîngă colaborările permanente trebuie semnalată publicarea scenei întîi din actul I al dramei *Mioara* în revista *Sinteza*, ca şi eseul *De ce nu avem roman* din *Viaţa literară.* Fructuoase colaborări are Camil Petrescu în *Universul literar*, la conducerea căruia trece după plecarea lui *Perpessicius*, la 25 decembrie, şi unde scriitorul continuă linia publicaţiilor anterioare. Culminînd prin opera de profilare a personalităţilor vieţii culturale şi ştiinţifice, considera această iniţiativă ca un imperativ ce ar reieşi din solidarismul social într-un moment cînd graniţele politice fiind stabilite, neamul românesc încetează de a mai fi în situaţia de consumator şi imitator al bunului cultural străin.
Se cultiva încrederea deplină în posibilităţile sufletului românesc şi iniţiativa de a se

deschide în revistă coloanele, dedicîndu-se chiar numere întregi personalităţilor culturale şi ştiinţifice, era în fond o „recapitulare a sufletului românesc". În plan fiziologic, Camil Petrescu experimentează prin înfăţişarea galeriei personalităţilor culturale şi ştiinţifice, un fel de scurtare fenomenologică a societăţii româneşti.

1928 Apare comedia *Mitică Popescu* în redacţia Caietelor *Cetăţii literare*, după ce mai întîi apăruse un fragment din actul I în *Viaţa literară*.
Continuă seria medalioanelor personalităţilor culturale româneşti în *Universul literar* şi colaborează frecvent la *Rampa*.

1929 Apare volumul intitulat *Teatru*: *Mioara*, *Act venețian — piesă într-un act* în redacţia *Cetăţii literare*.
Colaborările la *Universul literar* continuă. Din ele reţinem două poezii: *Vis de anemic* şi *Cîntec de lebădă*.

1930 Încep să apară mai întîi fragmente din romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* în *Tiparniţa literară* şi în *Facla*, pentru ca apoi acest roman să fie publicat în două volume la Editura „Cultura Naţională".
Însuşirea romanului lui Camil Petrescu *„este aceea de a fi o proză superioară. Un om cu un suflet clocotitor de idei şi pasiuni, un om inteligent şi neprihănit totdeodată, plin de subtilitate, de pătrundere psihologică, dar şi naiv, cu inocenţe (şi cu talent) de poet, vorbeşte despre dragostea lui, despre femeie, aşa cum o vede el, despre oameni, despre naşterea pămîntului din haos etc. şi din acest monolog nervos se desprinde cu încetul o viaţă sufletească, indeterminată, dar reală, un soi de simfonie intelectuală, care te surprinde prin exactitatea cu care elemente disparate se întreţes, care te încîntă prin plăcerea ce poate rezulta din clarităţile psihice. Camil Petrescu a adoptat aci stilul clasic francez al analizei şi dacă uşurinţa supără puţin, meritul de inovator este incontestabil."* (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941.)
Din acest an scriitorul începe colaborarea la *Omul liber*. Unul din articolele care aminteşte de problematica socială dezbătută în roman este *Se sinucid profesioniştii intelectuali.*

1931 Romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* a fost bine primit de public şi epuizat, încît Editura „Cultura Naţională" scoate ediţia a II-a. Tot în acest an, încurajat de succesul avut, scriitorul publică în *Facla Din scrisorile dnei. T.*, text reluat în romanul *Patul lui Procust* în 1933.
Publicul are însă ocazia să asiste şi la o resuscitare a poetului, dar mai ales a dramaturgului contestat. Apare astfel la Editura „Cultura Naţională" placheta de versuri *Transcendentalia* (şapte poeme) în care se relevă un poet înclinat spre formele de expresie ermetice. La Editura Vremea apărea, după ce mai întîi fusese publicat în fragmente în ziarul *Vremea*, *Danton*, dramă de

reconstituire istorică, creată, după cum declară Camil Petrescu, cu ajutorul metodei Gestaltiste.

Pe lîngă sporadice articole în *Vremea*, trebuie să semnalăm publicarea unor mici eseuri în *Rampa*, dintre care remarcăm *Greta Garbo şi „moda sufletului"*.

1932 Deşi în acest an nu asistăm decît la o reeditare a lui *Danton*, este totuşi un an de elaborare. Acum face călătoria la Constantinopol şi impresiile se pare că tot acum şi le-a coordonat.

Conflictul dintre Camil Petrescu şi Eugen Lovinescu, ajungînd la paroxism, se reflectă într-un eseu pronunţat polemic ale cărui prime părţi le-a publicat, sub titlul *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile*, în *România literară*. În aceeaşi gazetă publica şi micul eseu antieseu intitulat: *Despre esseu sau tutti frutti*.

Colaborări diferite mai apar în *Cuvîntul*, dar mai ales în *Rampa*, unde pot fi semnalate opiniile scriitorului despre spectacolul sportiv.

1933 An de vîrf în creaţia lui Camil Petrescu, deoarece apar mai întîi cele două volume ale romanului *Patul lui Procust* la Editura Naţionala-Ciornei, pentru ca după scurt timp să tipărească într-un singur volum şi ediţia a II-a, sporită.

Acest roman a însemnat o revoluţie în arta scriitoricească, şi G. Călinescu îl recomandă ca model noii generaţii. Apariţia *Patului lui Procust* în 1933, anul cînd la Paris se publica romanul lui André Malraux, *La condition humaine* atrage atenţia că scriitorul român a dezvăluit un fond existenţial care generează în viaţa sufletească a unor eroi ca George Demetru Ladima şi Fred Vasilescu nelinişti pe care literatura noastră pînă la el nu le înfăţişase în aşa măsură. Romanul a fost în genere bine primit şi din acest an Camil Petrescu nu a mai fost contestat.

La redacţia *Cetăţii literare* apare într-un volumaş de 142 pagini eseul pamflet *Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile* în care scriitorul cu o deosebită vervă polemică şi în acelaşi timp cu o remarcabilă putere de a îmbina eseistic erudiţia cu lirismul, vulnerează bazele estetice impresioniste al criticii lovinesciene.

În luna martie a acestui an, scriitorul publica în *Adevărul literar şi artistic*, *Jocul pîntecului* şi în *Rampa*, *Taina cipreşilor*, capitole din memorialul de călătorie: *Rapid-Constantinopol-Bioram — simplu itinerar pentru uzul bucureştenilor* apărut în volum la Editura Cartea Românească. Acest memorial de călătorie pare a întruni cele trei principale condiţii ale speciei, documentarul, impresia şi reflecţia. (Vezi în acest sens articolul *Bucuria intelectuală a călătoriei* semnat de noi în *Tribuna*, an XIII, nr. 1623, 2 ianuarie 1969.)

Semnalăm şi unele colaborări la gazetele *Credinţa* şi *Reporter*.

1934 Din acest an situaţia materială a scriitorului se ameliorează. Devenind colaborator şi apoi redactor-şef al *Revistei Fundaţiilor*, unde funcţionează cu unele întreruperi pînă în

1947, Camil Petrescu se află la adăpost de vicisitudinile existenței cotidiene. Are deci posibilitatea să mediteze la sistemul său filozofic prezentat mai tîrziu în cartea intitulată *Substanțialismul.*

În *Revista Fundațiilor*, unde era interzisă polemica, scriitorul va tipări unele din studiile cuprinse mai tîrziu în volumul *Teze și antiteze.* Apar în acest an eseurile: *Modalitatea și tehnica romanului polițist* și *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului.*

Paralel cu studiile din revista amintită, Camil Petrescu publică la gazeta *Reporter*, dar mai ales la ziarul de seară al lui Alexandru Kirițescu, *Gazeta.* Uneori, simultan cu cronicile sportive, pe care le semna cu pseudonimul Grămătic, Camil Petrescu publica articolele de fond. Sectoarele mai importante care au stat în atenția scriitorului au fost economia, administrația, educația și cultura. Toate au fost observate cu o privire ageră de scriitorul care ajunsese la o indiscutabilă maturitate politică și artistică.

Apare cartea lui Eugen Ionescu intitulată *Nu*, care printre altele neagă originalitatea romanului lui Camil Petrescu.

1935 *Gazeta* înregistrează în acest an o adevărată revărsare polemică a scriitorului. Este momentul cel mai prodigios în activitatea gazetărească a lui Camil Petrescu.

În *Revista Fundațiilor* va publica eseul, ce va intra mai tîrziu în volumul *Teze și antiteze*, *Noua structură și opera lui Marcel Proust.*

Face o călătorie la Veneția.

1936 Este un an de pregătire asiduă a tezei de doctorat *Modalitatea estetică a teatrului.* Scriitorul reușește să compună un volum din mai multe eseuri și cronici dramatice, *Teze și antiteze*, publicat la „Cultura Națională".

1937 Publică la Editura Fundațiilor, *Modalitatea estetică a teatrului*, prezentată ca teză de doctorat.

La Editura Vremea apare drama *Suflete tari.*

Prin editarea revistei *Foot-ball*, Camil Petrescu aduce un nou aspect cu un pitoresc aparte în întreaga sa publicistică. Această revistă este rezultatul unei duble pasiuni a directorului ei, sportul și literatura. În fiecare din acestea Camil Petrescu a acționat cu nota lui specifică dată de polemică. Deși revistă de violență pamfletară, *Foot-ball* publică totuși și aprecieri literare de bun gust. Se vorbește cu eleganță de Jean Giraudoux, Eminescu, Caragiale ș.a. Revista a apărut în 7 numere de la 14 octombrie la 27 noiembrie.

1938 Susține teza de doctorat obținînd titlul de „doctor în filozofie".

Publică studiul *Husserl — o introducere în fenomenologie* în *Istoria filozofiei moderne.* La *Revista Fundațiilor* tipărește *Cărțile luptătorilor: În vîltoarea războiului* de Constantin Turtureanu, care constituie un autentic document cu privire la primul război

mondial. Tot în acest an se reia cu succes drama *Suflete tari* şi se joacă pentru prima dată, într-o formă din care lipsea actul I, comedia *Mitică Popescu* scrisă în anii 1925—1926. Traduce din Moreto, *El desden com el desden* după o versiune germană, cu titlul *Dona Diana*. Traducerea a fost făcută la invitaţia lui Ion Marin Sadoveanu.

1939 Activitatea la *Revista Fundaţiilor* continuă mai ales sub aspectul unor colaborări, deoarece Camil Petrescu devine directorul Teatrului Naţional. În această calitate va pune în scenă un repertoriu care în mare majoritate era format de creaţii româneşti şi va încerca să impună în acelaşi timp şi unele din principiile formulate în lucrarea sa teoretică cu privire la regia teatrului.
Din acest an ar data nuvela *O seară cu masă bună şi iubire*, care va fi reluată sub titlul *Mănuşile*.
Apare în *Viaţa românească* nr. 1 articolul lui G. Călinescu, *Camil Petrescu, teoretician al romanului*.

1940—1941 Cu excepţia unor mici articole publicate în *Revista Fundaţiilor*, aceşti doi ani sînt de expectativă. În 1941 apare monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu, în care Camil Petrescu îşi găseşte locul cuvenit între marii scriitori ai literaturii interbelice.

1942 Se reeditează romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* într-un volum de 420 de pagini la Editura Contemporană.

Apare în *Revista Fundaţiilor* (IX,3), sub o formă eseistică, noul credo estetic al lui Camil Petrescu formulat în *Puncte de reper*. Prin aceasta scriitorul îşi modifica vechiul punct de vedere al primordialităţii culturii şi al independenţei ideii care avusese pentru el o raţiune practică în contextul social de pînă la 1942. După această dată consideră că numai în ştiinţă poate afla „criteriul ordinei". Nemaiadmiţînd atemporalitatea ideilor se dezicea astfel doctrina platonică şi implicit fenomenologia.

1943 Nu trebuie să surprindă cînd după data publicării *Punctelor de reper* apar încă în *Revista Fundaţiilor* poemele ciclului *Transcendentalia*, adică *Cercul*, *Aspecte*, *Interioară*, *Iubire*, *Plecare*, *Cocorul*, *Închinare apocaliptică*, poeme de coloratură neoplatonică, deoarece ele fuseseră scrise mult înainte.
Scrierea mai nouă în care Camil Petrescu şi-a impus noua viziune din *Puncte de reper* a fost printre altele nuvela *Moartea pescăruşului* apărută de asemenea în *Revista Fundaţiilor*.
Pentru cîteva precizări în legătură cu doctrina noocraţiei se cere semnalat interviul luat lui Camil Petrescu de Vasile Netea, interviu publicat în *Vremea*, an. XV, nr. 686, 14 februarie. Se joacă din nou drama *Mioara* sub directoratul lui Liviu Rebreanu, după 17 ani de la prima reprezentaţie. Campaniile de presă au reînceput, dar spectacolul a cucerit publicul timp de 25 de reprezentaţii reuşite. Au apărut şi cronici defa-

vorabile, rămase însă fără ecou, cum au fost mai ales cele ale lui Pamfil Şeicaru şi N. Carandino. În apărarea dramaturgului, pe lîngă atitudinea fermă a lui Liviu Rebreanu, au intervenit T. Arghezi, T. Vianu, Perpessicius ş.a.

1944 Aşa cum arată în *Addenda la Falsul tratat*, dramaturgul a lucrat la cererea directorului Teatrului Naţional, Liviu Rebreanu, comedia *Iată femeia pe care o iubesc* pe care a început-o în primăvara anului 1943 şi a terminat-o în toamna aceluiaşi an. A fost jucată în premieră la 28 februarie. S-au dat 16 spectacole pînă la 4 aprilie cînd a avut loc bombardamentul asupra Bucureştiului. Această comedie a fost publicată în mai multe numere ale *Revistei Fundaţiilor* din acest an. Publică în continuare la aceeaşi revistă diferite medalioane literare şi îşi începe colaborarea la gazeta lui G. Călinescu *Lumea*, unde i se deschide rubrica intitulată *Cascada prejudecăţilor*. Într-un număr aproximativ de 12 articole tipărite în această gazetă, Camil Petrescu va reformula într-un mod destul de restrîns şi uneori trunchiat materia ce făcuse obiectul *Modalităţii estetice a teatrului*. Se reia comedia *Mitică Popescu* la Teatrul Naţional cu un deosebit succes. În 1947 această comedie încă era pe afiş.

1946 Redactează comedia *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste*.

Reface *Jocul ielelor* şi întregeşte în trei acte *Act veneţian*.

Reeditează *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, ca şi *Patul lui Procust*, la Editura Fundaţiilor.

Continuă să publice la *Revista Fundaţiilor* şi la *Lumea*.

1946—1947 Apare ediţia definitivă în 3 volume de *Teatru*, vol. I: *Suflete tari*, *Jocul ielelor*, *Mitică Popescu*; vol. II: *Mioara*, *Act veneţian*, *Danton*; vol. III: *Iată femeia pe care o iubesc*, *Prof. dr. Omu vindecă de dragoste*, *Dona Diana* şi *Addenda la Falsul tratat*.

Continuă să publice, dar sporadic, la *Revista Fundaţiilor*.

1948 Publică drama *Bălcescu* la E.S.P.L.A. Devine membru al Academiei R.P.R.

1949 Se editează drama *Bălcescu* la Editura de Stat. Este pusă în scenă la Teatrul Naţional — Comedia.

Publică *Cei care plătesc cu viaţa — Nuvele* la Editura pentru Literatură şi Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R.

1950 Se publică Volumul *Turnul de fildeş — Nuvele* la Editura pentru Literatură şi Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R.

1952 Se reeditează drama *Bălcescu* la E.S.P.L.A.

1953 Se publică volumul *Nuvele* la E.S.P.L.A. („B.P.T.") Apare primul volum din trilogia romanului istoric *Un om între oameni* la Editura Tineretului, după ce mai întîi au apărut fragmente în *Viaţa românească*.

1954 Tipărește *File de viață — povestiri. Întîmplări la școala de la Sf. Sava* la Editura Tineretului.

Publică în *Contemporanul: Cum am scris romanul „Un om între oameni"*.

Apare în *Viața românească*, *Un episod...* (nuvelă) și un fragment din volumul II al romanului *Un om între oameni*.

I se acordă Premiul de stat clasa I și titlul de Laureat al Premiului de stat pe anul 1953.

De asemenea este decorat cu Ordinul muncii clasa I, cu prilejul împlinirii a 60 de ani.

1955 Se reeditează romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* la E.S.P.L.A., cu un cuvînt introductiv al autorului.

1956 Colaborează la revista *Teatru* cu mai multe studii de estetică. Se începe publicarea în limba germană a trilogiei sale istorice cu titlul: *Ein Mensch unter Menschen* (Aus dem Rumänischen übertragen von Mariana Șora und Paul Manu) — (Einführung von Tudor Vianu).

Viața românească publică fragmente din poemul eroicomic *Papuciada sau povestea despre armata viteazului căpitan Papuc.*

1957 În primele două luni ale anului apar articole-studii de regie teatrală în revista *Teatrul*. Apar fragmente din comedia *Caragiale în vremea lui* în *Viața românească*. Această comedie se tipărește integral într-o primă ediție la E.S.P.L.A.

Continuă să apară volumul II, în traducere germană al romanului *Un om între oameni.* Se traduce integral acest roman în limba franceză cu titlul *Un homme parmis les hommes* (2 volumes, traduit du roumain par Aurel George Boeșteanu, Bucarest, Edition en langues étrangères).

Se reeditează *Patul lui Procust*, cu o prefață de Sorin Arghir, la E.S.P.L.A.

Apar fragmente din *Jurnalul* scriitorului în *Viața românească.* Se publică la E.S.P.L.A. cel mai cuprinzător volum de poezii din întreaga carieră literară a scriitorului, intitulat *Versuri* (cu postfața autorului). Ciclurile pe care le cuprindea acest volum erau: *Ideea*, *Ciclul morții*, *Ciornă*, *Un luminiș pentru Kicsikém*, *Din versurile lui Ladima*, *Transcendentalia.* Postfața intitulată: *Început de toamnă pe Cumpătul...*, datată 15 septembrie 1956 este nebănuit de avîntată pentru cel care mai trăia în acest an ultima sa toamnă. Este una din cele mai prețioase mărturii biografice în care posteritatea va putea distinge ce a însemnat puterea de sacrificiu a unui scriitor absorbit de misiunea chemării sale artistice. Presimțind sfîrșitul, căuta cu privirea înapoi la drumul anevoios al vieții pe care îl parcursese pînă atunci: *„Am urmat astfel în decursul anilor o încălecare de datorii de timp care mi-a anulat intervalele firești de odihnă, minimal, găsindu-mă fără răgaz, fără respirație. Mi se spunea «luna viitoare cînd ai să fii mai liber» și eu știam că înainte de trei ani nu pot avea nici o jumătate de zi liberă cu adevărat. Asemenea greșeli nu puteau fi pînă la urmă nesocotite,*

fără o pedeapsă, oricît de amînată, fără o scadență inevitabilă, cum a fost. Și iată acum în ceasul acesta al unei sănătăți falimentare, prin abuz de muncă și din lunecare peste timp, mă găsesc doar cu volumul al treilea din Un om între oameni..."

Așa cum spunea Ion Vinea: „*Se vede că fațada veșnicei tinereți nu face decît să ascundă lucrarea vremurilor de trudă și lipsuri, care ferestruiesc pe dinăuntru ca o carie și vechile răni, mușcătura cătușelor morale de altădată, l-au răpus pe neașteptate după ce apucase a ne lăsa nu numai amintirea lui «un om între oameni», ci și una din cărțile unghiulare ale literaturii noastre*".

Volumul al treilea din acest roman a rămas neterminat. În el se putea întrezări apoteoza unei vieți, dar cine putea bănui că în marele șantier de creație a scriitorului, unde marmora și dalta au ridicat atîtea piedestale, se urzea în taina întîlnirii destinului omului cu cel al operei, semnificația unui mit?

Atît de simbolicul „om între oameni" dispărea în primăvara anului 1957 (14 mai) după ce însuflețise cu talent constelația lumii sale artistice.

A. P.

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față cuprinde trei secțiuni. În prima, cea mai importantă, am reprodus din volumul *Teze și antiteze*, publicat de scriitor în 1936 la Editura „Cultura Națională", cele mai substanțiale eseuri critice.

În cea de a doua secțiune am introdus eseurile care configurează „critica de susținere" a creației dramatice și poetice: *Addenda la Falsul tratat*, din ediția *Teatru* (III), apărută în 1947 și *Început de toamnă pe Cumpătul...*, publicat ca postfață la volumul de *Versuri* din 1957.

Cea de a treia secțiune grupează în bună parte „mici eseuri" pe care le-am cules din periodice.

Pentru prima secțiune, ordinea este cea din volumul *Teze și antiteze*, iar pentru celelalte două secțiuni am păstrat succesiunea cronologică.

În ciuda unor puncte de vedere depășite, sprijinite pe o gîndire metodologică azi impracticabilă, am introdus în antologia de față unele eseuri fără de care nu putem înțelege opera sa beletristică și care luate independent constituie un model de dialectică.

Am păstrat integritatea titlurilor și a numeroaselor subsoluri de pagină, de asemenea am îndreptat frecventele

greşeli de tipar şi în puţine cazuri am fost nevoiţi să folosim croşetele. Notele şi traducerile noastre pentru a se deosebi de notele autorului poartă menţiunea *n.ed.* şi *trad. ed.*

Întrucît limba epocii interbelice nu diferă de cea de azi decît în puţine cazuri, am păstrat aceste deosebiri. Astfel, vor fi întîlnite în text forme ca *personagiu*, sau formele genitivului în *ei*, dar am transcris textul în toate celelalte situaţii în ortografia curentă.

A. P.

DIN „TEZE ŞI ANTITEZE“

NOUA STRUCTURĂ ȘI OPERA LUI MARCEL PROUST

Se poate spune că de aproape un veac încoace, nici un scriitor n-a tulburat mai adînc conștiința literară a lumii și mai ales n-a concentrat asupra lui, în așa măsură, intelectualitatea contemporană, decît Marcel Proust.

Naște întrebarea ce spor aduce deci culturii universale, prin contribuția lui, și încă în așa măsură ca să fie considerat deschizător de eră nouă, poate tot atît cît Balzac însuși...

Și răspunsul ar putea să fie că literatura epică de pînă la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filozofie în ultimii patruzeci de ani, această literatură epică rămăsese anacronică.

Se poate preciza anume că arta literară, arta romanului îndeosebi rămăsese într-un stadiu caracterizat anterior, că știința și filozofia timpului nostru nu-și aveau o literatură epică într-adevăr corelativă...

Dar pentru ca să ne putem explica în mai de aproape bogata contribuție proustiană, îngăduiți-

mi să insist mai mult asupra a ceea ce am putea să înţelegem prin „vechea literatură" de dinainte de el, prin acea literatură despre care Ortega y Gasset spunea, oarecum pe drept cuvînt, că a fost anulată de noua formulă.[1]

Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelaţie cu psihologia acelei epoci, şi dacă stăruim să arătăm că psihologia însăşi este în funcţie de explicaţia filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu şi mai multă îndreptăţire la afirmaţia că o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei...

Şi e tulburător că dacă vrem să ne lămurim literatura epică şi dramatică de dinainte de Proust trebuie să ne întoarcem tocmai cu trei veacuri în urmă.

Pornind astfel din preajma marilor sisteme raţionaliste, pregătite şi ele de Renaştere, vom întîlni după cum ştiţi tragedia clasică franceză şi comedia de caracter... Toată concepţia de artă a timpului acesta este raţionalistă... Metoda carteziană a demonstraţiei matematice este ea însăşi o metodă a prezentării, a ostentaţiei de a impresiona.[2]

---

[1] Încercarea de faţă e pe baza a două capitole dintr-o conferinţă, a cărei structură e necesar s-o păstrăm, căci a prilejuit o tehnică apropiată pentru introducerea neocolită în concretul operei proustiene. Adaosurile şi comentariile le vom face în măsura necesităţii, în note în josul paginii.

[2] Trebuie să precizăm că luăm momentul Descartes ca punct fenomenologic, adică luăm momentul în care veacul ia cunoştinţă de propria lui semnificaţie.

Nu e locul să adîncim aci vechea dezbatere, dacă un geniu îndrumează epoca sa, ori numai o rezumează şi o exprimă, mai ales că noi nu socotim îndreptăţită nici una, nici alta dintre aceste presupuneri, fiindcă ele reprezintă moduri de a vedea nediferenţiate.

E necesar de asemeni să spunem că nu ne ocupăm aci de raţionalismul primar, calofil, legat de „simţul comun" al lui Malherbe, ori dirijat de interpretarea teatrului antic şi a regulelor aristoteliene, trecem adică peste retorismul gramaticei, al genurilor, al elocinţei, al compoziţiei, al economiei tehnice (cu toate că astfel de năzuinţe, continuate, fac insuportabil de pildă, aproape tot teatrul franţuzesc de astăzi)... derivate precar raţionale. Vrem să ne ocupăm doar de acel raţionalism mai subtil şi totuşi mecanicist al psihologiei marilor tragedii, al ideii de personagiu, fiindcă sub această formă raţionalismul a dominat epica şi dramaturgia aproape trei veacuri. Căci nici liricii puri, nici numeroşii dramaturgi ori romancieri excesiv subiectivi, nu participă prin lipsa lor de luciditate, de la concretul care avea să însemne revoluţia proustiană... Dar e adevărat că la o seamă de mari dramaturgi şi epici mai ales, foarte adesea — şi anume în momentele lor de autenticitate — se întîlneşte acest contact cu concretul, dar fără ca ei să aibă sensul complet al acestei semnificaţii (aşa cum raţionaliştii dinainte de Descartes nu ştiau semnificaţia raţiunii) şi opera lor îşi urmează drumul, cînd apropiindu-se de concret, cînd depărtîndu-se, ca acel copil cu ochii legaţi, care caută obiectul ascuns, în timp ce camarazii de joc îi strigă „foc" sau „apă" după cum el neştiind, se apropie sau se depărtează de acest obiect.

De altfel Proust chiar nu este identic cu el însuşi, şovăie între diferite direcţii ideologice, exprimă opinii contradictorii (despre suflet, despre iubire, despre artă), dar el nu şi-a elaborat după lungi meditaţii o doctrină, n-a experimentat călăuzit de o idee, el a trăit şi a cunoscut cu sinceritate, şi poate mai curînd decît doctrina însăşi, bergsoniană, chiar această ultimă, nemediată, sinceritate o va fi împrumutat el de la autorul *Evoluţiei creatoare*, restul venind de la sine, ca o probă literară a filozofiei intuiţioniste impusă de realitate şi realizată după dibuiri.

Dogma acestei literaturi este „caracterul", adică o comportare imanentă, logică, dintr-o cauzalitate morală cu consecvenţa mecanică, înfăţişată, am spune, „more geometrico"... Literatura oferă cu preferinţă tipuri ori mai bine spus arhetipuri de oameni.[1] Iată un erou... Cum trebuie să se com-

---

[1] Era aci fireşte şi influenţa lui Platon prin ideea înfăţişată ca prototip, ca şi a lui Homer, readus tot prin Renaştere, prin tipurile supranaturale create de el, cu proporţii excesive, reluate şi în barocul ajuns la apogeu.

porte un erou?... Destul de simplu: un erou e totdeauna viteaz... Iată un avar, cum trebuie să se comporte un avar? E necesar ca în fiecare manifestare a lui să se vaiete că n-are bani, că e furat. Prin îngrămădire de *trăsături* — termen consacrat şi uimitor de caracteristic pentru acest spirit geometric — prin sporuri de trăsături deci, de acelaşi fel, literatura, ca şi psihologia raţionalistă, construieşte tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total.

Se poate recunoaşte în această psihologie alternată cu „elocinţa" şi „scrisul frumos" nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX-lea (în baza acelui principiu biologic care vrea ca straturile sociale să evolueze în răstimpuri inegale, cu întîrzieri corespunzătoare compartimentelor respective). Nu greşim, socot, dacă afirmăm că şi azi ambiţia celei mai mari părţi dintre scriitori e să creeze „tipuri". Iar masa mare a publicului cititor caută în romane şi în piese de teatru, în primul rînd „caractere". După cum critica, întîrziată şi ea la formulele raţionaliste, se consideră depreciată dacă nu condamnă fără drept de apel pe autorul care nu reuşeşte să „contureze" un caracter... Această pretenţie de a „contura" un personaj, de a construi un caracter definit, geometric în comportare, apare de altfel în cele mai multe cronici literare de azi, fără să mai vorbim de naivele manuale didactice, răsplătind cu laudă ori pedepsind cu reproş.

Un suflet este el însuşi o unitate matematică etern identică ei însăşi, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi şi trei unghiuri egale... E concepţia raţionalistă clasică, a substanţei imuabile, doctrina leibniziană despre monadele structurale. Sufletul este anume o impermeabilă monadă şi e deci de la începutul lumii, neschimbător, indestructibil, veşnic prin urmare, şi predestinat[1].

Convingerea despre realitatea caracterului tipic este cea mai comodă maselor, iar una dintre cele mai fireşti deprinderi a oricărui om normal (observaţi şi formula aceasta raţionalistă: normal) e să te întrebe despre un altul despre care întîmplător vine vorba:

— Ce fel de caracter are?

Şi dacă la asemenea întrebare ridici din umeri nedumerit, eşti interpelat cu uimire:

— Cum nu ştii? Nu zici că-l cunoşti?

Dar şi mai stupefiantă e altă stăruinţă.

Mi se aduce — din păcate prea ades şi de altfel ca oricărui publicist de oarecare reputaţie — cîte un caiet de versuri. Cum sînt prea mult ocupat, refuz în genere lectura solicitată. Atunci musafirul meu insistă:

— Vă rog să cetiţi numai una, două... Nu vreau altceva decît să-mi spuneţi numai dacă am sau nu talent.

Pasă-mi-te domnul vrea un certificat categoric, cu un nume moştenit, pe bază raţională... Căci dacă un scriitor mai bătrîn îi spune cumva că are talent... chestiunea e rezolvată pentru tot restul vieţii lui... Omul nostru vrea deci să ştie numai dacă e măr şi nu e răchită; că apoi ştie sigur că nu va produce decît mere, de cîte ori va scrie. (Cu alte cuvinte, doarme liniştit, căci se ştie monadă cu talent.)

---

[1] E aci, lăsînd „Predestinaţia" încă şi formula creştină a sufletului substanţial şi personalist. E de altfel de notat că mai totdeauna caracterele sînt concepute în literatură sub semnul eticului, iar cele mai des prezentate tipuri sînt cele vizate de păcatele capitale şi opusele lor.

Această credință în permanența uniformă a caracterului e în literatura raționalistă tot așa de înrădăcinată ca și convingerea despre imuabilitatea speciilor. De altfel ideile înseși au eternitatea lor.[1]

Urmînd firul expunerii noastre, vom găsi începutul veacului trecut caracterizat prin marile sisteme ale metafizicii germane: *Eul absolut* devine centrul preocupărilor. Eul hipertrofiat, dinamizat, este și motivul literaturii romantice; exaltată, mesianică, satanică, hiperbolică, sfîșietoare și lirică, ori numai naiv „pură"...

Pozitivismul și materialismul în filozofie ne-au dăruit apoi realismul și naturalismul în artă, pentru care zugrăvirea realității, fotografic, a fost un ideal. Scene „adevărate", schițe „după natură", „felii de viață", descrieri fidele, caracterizează romanul celei de a doua jumătăți a veacului trecut. Scriitorul are atît de mult convingerea că descriind ce vede, redă viața însăși, cum omul de știință și filozoful materialist credeau cu seriozitate că fizica și chimia vor explica în ultimă analiză toate enigmele lumii, chiar specificitatea gîndirii însăși. Psihologia lui Fechner, Weber și Wundt era experimentală, măsura senzațiile cu aparate speciale, experimentali erau și scriitorii care se documentau „la fața locului". Zola a stat 8 zile la Roma ca să se documenteze pentru acțiunea unui roman care se

[1] Tipizarea cu veleități de artă a făcut încă o nereușită încercare de reînnoire prin expresionism. În schimb, în știința modernă studiul caracterului a fost reluat pe baze noi... Caracterologia actuală e pe temeiuri fiziologice, pe cunoașterea temperamentului. Klages, Mc. Dougall, Janet (vezi un expozeu de Hans Prinzhorn: *Charakterkunde der Gegenwart)*, Kretschmer, Dr. Boven, și-au dobîndit mari merite în noile așezări. Tipologia însăși e „diferențială" și strict formală (Stern, Spranger etc.).

petrecea în Cetatea eternă... De altfel nu s-a anunțat la noi că un romancier, dorind să descrie viața minerilor, a îmbrăcat bluza albastră și a coborît 12 zile în mina de la Anina?

Dacă faceți un amalgam de psihologie raționalistă, romantică și pozitivistă, realizați literatura europeană, nu numai din veacul trecut, dar în bună parte și de azi. Dozarea cea mai abilă cred că poate fi găsită îndeosebi în romanele rusești, care izbutesc cu surprinzătoare rafinamente în realizarea rețetelor. A arătat Dostoievski, care fusese osîndit la spînzurătoare el însuși, că un om care e condamnat la moarte, în clipa de dinaintea execuției, e absent de parcă n-ar fi vorba chiar de el și observă așa cîte un detaliu pe care pînă atunci nu-l remarcase, de pildă: că ofițerul are trei nasturi la bluză... și se miră chiar că n-a observat asta pînă acum. Observația lui va deveni dogmă, raționalizată... Deci veți întîlni asemenea detalii culese din cîmpul „observației", considerate „caracteristice" și apoi farmaceutic „sistematizate", automatizate la numeroși romancieri ruși. Caracterul tip e luat cu abilitate — tot raționalistă — anume pe dos. Burghezul cumsecade e o bestie; prostituata e un înger; criminalul e un suflet de sfînt; bețivul e genial; omul „normal" e mărginit, rău, fără simțul devotamentului, nu poate inspira simpatie; omenia desăvîrșită se întîlnește (în mod automat) doar în bordel și spelunca etc., etc.[1]

[1] Tot mecanicistă e și formula psihologică, nu atît de abilă cît se crede probabil ea însăși, aceea a unor romancieri, care dorind să evite simplismul melodramatic al personagiilor „exclusiv bune ori exclusiv rele", dozează farmaceutic și le atribuie trăsături contrare. Mecanicistă și meschină intelectual de asemeni formula *actelor gratuite*, cea mai nouă în romanul curent.

Se cuvine, după acest lung ocol care era totuşi indispensabil, ca să putem înţelege semnificaţia lui Proust, să revenim la ceea ce ar trebui să fie literatura actuală.

Am afirmat că ea nu e corelativă structurii pe care au realizat-o ştiinţa şi filozofia timpului. Că faţă de psihologie îndeosebi, această literatură pare întîrziată cu un veac.

Să încercăm să indicăm deci poziţiile actuale în filozofie şi psihologie, ca să putem deduce consideraţii despre un roman analog.

Se poate spune că tendinţa tot mai accentuată a gîndirii în trecut, sub influenţa lui Schopenhauer, a fost o reacţiune împotriva „raţionalului", o revalorificare a valorilor neglijate de materialism şi pozitivism. Este aşa numita „Lebensphilosophie", dinamizată dramatic de „voinţa de putere" a lui Nietzsche. Influenţa acestuia a fost considerabilă şi, oricum, o bună parte din gîndirea timpului participă de la această reacţiune vitalistă... E o întoarcere spre rădăcinile şi misterele vieţii însăşi... Atenţia cugetătorului nu mai e orientată spre cauzalitatea exprimată matematic, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inconştient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital... Nu e, cum greşit s-a spus, o cotropire a iraţionalului (căci asta ar fi un nou sens, şi dacă s-a întîmplat, s-a întîmplat numai la periferia ştiinţei şi a filozofiei), ci mai curînd o eliminare a determinismului mecanicist, simplist, atomist.[1] Tot mai mult accentul cade în cunoaştere pe intuiţie, cu oarecare neglijare a intelectului... Organicitatea — şi condiţia ei, creaţia — se opun de altfel combinaţiilor mecaniciste. În nuanţele ei principale e neîndoios că filozofia timpului cunoaşte dacă nu „sisteme", în orice caz mari directive, atitudini fundamentale, ceea ce s-a numit atît de des cu termenul german de „Weltanschauung"... Şi se poate spune că e într-adevăr o nouă structură în cultura europeană, un moment crucial, cu repercusiuni în toate manifestările vieţii intelectuale, silind la prefaceri cum n-au mai fost de acum 300 de ani, şi care numai în literatură nu-şi găsiseră corelatul...

Cea dîntîi înfrîngere a determinismului mecanist a fost sustragerea de sub jurisdicţiunea lui a întregului domeniu al psihologicului, al spiritualului. Prin contribuţia de mare însemnătate a lui Dilthey s-a configurat în filozofie şi ştiinţă, grupul denumit „Geisteswissenschaften" (după termenul „moral science" al lui St. Mill, în traducerea germană). Psihologia, arta, istoria, dreptul, economia politică, sociologia, religia nu cunosc numai o cauzalitate măsurabilă, care să poată fi formulată raţional... Intervenţia conştiinţei, a voinţei, devenirea vitală nu pot fi cercetate cu mijloacele folosite de fizică şi chimie... O tehnică nouă, adecuată pe care Dilthey o indică prin termenul „Verstehen", de mare răsunet, ia locul „conceptului" precis angrenat... Tot ce e dat istoric e organic şi are un carac-

[1] În orice caz, pentru a delimita cît e necesar modalitatea culturii contemporane (europeană ca esenţă, căci culturile ciclice nu ni se par atît de interesante în acest examen), propunem termenul de *Nouă structură*, care ar indica doar o depăşire a *vechiului* raţionalism, nu o scufundare în iraţional... deosebirea aceasta se impune pentru că felul revoluţionar în care această Nouă structură s-a realizat, a încurajat toate latenţele şi imposturile ilogicului, dînd multora iluzia unui nou ev mediu, dacă nu a unui crepuscul al occidentului, pur şi simplu.

ter de unicitate, integral opus unificării tipice, automate, simplificatoare[1].

În specificarea mintalului, un pas considerabil e realizat prin acea nouă „Gestalttheorie"[2] şi aplicaţia ei „Gestaltpsychologie[3]"... Creaţiile culturale şi „trăirea" nu sînt subsumări de elemente, ci sînt întreguri, forme cu existenţă proprie, care înseamnă mai mult decît înşirarea (măsurabilă) de părţi componente. Eul nu e o însumare de senzaţii, versul e mai mult decît suma cuvintelor care îl alcătuiesc. (Dacă intervertesc termenii unei adunări, „suma" nu se schimbă, dacă intervertesc însă cuvintele într-un vers, chiar păstrînd ritmul, versul e anulat.)

Fiindcă formele unice nu pot fi întocmai înregistrate şi exprimate raţional, e necesar să înlocuim intelectul cu o facultate nouă de cunoaştere, intuiţia... Filozofia ultimilor 40 de ani se caracterizează printr-o importanţă esenţială acordată intuiţiei, care fireşte apare şi în alte epoci, dar niciodată nu e aşezată în centrul posibilităţilor filozofice... Reprezentant de seamă şi cel care a dat impuls curentului este fără îndoială Bergson... În aşa măsură, încît pe nedrept, marele filozof francez a suferit numeroase atacuri, sub acuzaţia de a fi depreciat

[1] Neovitalismul, reprezentat îndeosebi prin Driesch, pune atîta accent pe forma specifică, pe dinamismul morfologic, încît creează o explicaţie nouă „entelechia" cu caracter teleologic.

[2] şi [3] *„Gestalttheorie"* şi *„Gestaltpsychologie"* pun la bază reorganizarea interioară a întregului material. Gestaltismul ca metodă ar pretinde că se sprijină pe penetrabilitate şi determinare în structura psihologică, că poate reconstitui profilul unei personalităţi din elemente disparate şi ades contrazicătoare, furnizate de istorie. (Vezi: Camil Petrescu, *Addenda la Falsul tratat*, în *Teatru*, III, Editura Fundaţiilor, 1947, p. 514.) (n. ed.)

intelectul şi de a fi contribuit la anarhia iraţională care era să năruie în ultimii 20 de ani cultura europeană... Apare ca un cîştig definitiv pentru filozofie precizarea bergsoniană că raţiunea nu ne dă decît forme aproximative, globale, că un concept nu se poate aplica realităţii concrete, că numai cunoaşterea intuitivă nemijlocită ne dă aspectul originar, mobilitatea vie, inefabilul devenirii... *calitatea şi intensitatea.*

Surprinzător e că şi celălalt curent mare al epocii contemporane, fenomenologia, acordă un rol primordial intuiţiei, deşi el se prezintă ca o continuare a idealismului platonician şi a raţionalismului cartesian[1]...

Rămîne din această sumară expunere enunţat rolul considerabil jucat de intuiţionismul bergsonian în structura modernă şi vom reveni asupra acestei dezbateri mai în amănunte, fiindcă e unanim convenit că Marcel Proust e puternic dominat de noul concept al timpului!...

Dacă vom cerceta modalitatea ştiinţei contemporane, vom afla că şi aci chiar, s-a ajuns la o dizolvare a formelor tari, a postulatelor fundamentale,

[1] Mărturisim că această intuiţie „esenţială", această „Wesensschau" ni se pare prin iraţionalul ei „neîntemeiat", punctul slab al filozofiei lui Husserl... E o poartă deschisă spre toate interpretările dintre care cele cvasi magice n-au lipsit... De altfel şi problema însăşi a raportului dintre raţiune, intelect şi intuiţie apare în realitate cu mult mai complexă decît ar putea fi expusă într-o conferinţă. Raţiune şi intuiţie nu se opun chiar atît de categoric (vezi şi la p. 16)*.

* Trimiterea se face la *Prefaţa* autorului care deschide vol. *Teze şi antiteze*, [1936] *(n. ed.)*.

la o revizuire a conceptelor, s-a amendat temeinic determinismul raționalist mecanicist.[1]

Sîntem pretutindeni în zona instabilă a fluctuațiilor, a relativului, elementele nu se angrenează însumîndu-se, ci influențîndu-se în întregime...

Mai întîi fizica și chimia contemporană înseși au supus unui amănunțit examen, noțiunea fundamental mecanicistă... Noua teorie a atomului nu mai consideră materia ca o însumare de elemente oarecum libere unele de altele, ci sub semnul totalității de care am vorbit mai sus... Această teorie însăși evoluează așa de repede (prin etapele Quanta și a Relativității einsteiniene) încît în cele din urmă Louis de Broglie ajunge în 1924 la Teoria mecanicei ondulatorii, care e corolarul desăvîrșit al noii filozofii, căci ajunge la anularea propriu-zis a noțiunii de atom static prezentînd energia (și materia) ca o universală interferență de unde...[2]

Biologia, așa cum am arătat, este influențată de neovitalismul filozofic (influența e mai bine zis reciprocă) și cea mai mare parte dintre teoriile materialiste și pozitiviste au fost retușate... Accentul cade mai ales aci pe funcțiunile generale.

Dar îndeosebi în fiziologia umană și în psihologie vom găsi o adevărată revoluție care leagă, în structura epocii, aceste științe de filozofia actuală. Vechea fiziologie, raționalist-mecanicistă pornea de la ideea că trupul e o mașină, firește mai perfecționată, dar mașină de transformat hrană, de perpetuat. Era o distribuire „rațională" a rolului organelor, după o noblețe poncif, o concepție simplistă că, asemeni unei mașini, cu cît corpul consumă mai mult cu atît dă un mai mare randament... A fost o epocă de supranutriție generală, mai ales că un medic afirma că una din cauzele „decadenței" e că stomacul nu poate să cuprindă și să digere atîta hrană cîtă ar avea nevoie creierul modern. Chiar doctrina pasteuriană prin simplicitatea conceptului ei și prin succese în domeniul chirurgical sporea prestigiul raționalist... Nu e locul să intrăm aci în amănunte, dar se poate spune că fiziologia ține și ea pasul filozofiei contemporane... Ideea de organism a luat locul ideii de mașină, ideea de individualitate a bolnavului, de pildă, a înlocuit conceptul superficial de boală în genere... De unde importanța sistemului nervos era secundară, astăzi i se atribuie un rol de coordonator al funcțiunilor organice într-o măsură care se apropie de miracol.[1]

---

[1] E locul să subliniem încă o dată că *Noua structură* nu e o structură irațională, ci doar o lărgire a raționalului cel rezultat din marile sisteme ale veacului al XVII-lea. De aci și truda cîtorva gînditori ai epocii noastre de a întregi logica tradițională cu noi posibilități de formulare, prin crearea *logisticei*. (După Boole, Peano, Couturat B. Russell etc.)

[2] Dar extinderea pe care unii fizicieni contemporani, iluzionați despre cuprinderea filozofică a teoriilor lor pur fizice, o dau de pildă „relațiilor de indeterminare" ale lui Heisenberg, ducînd pînă la o crezută dizolvare a principiului cauzalității, e o greșeală, nefiind vorba decît de o altă modalitate a *Noii structuri*, nu de o scufundare în irațional.

[1] Cu o simplă „gîdilare" în nas a sistemului simpatic dr. Gillet obține videcări de paralizii, ameliorarea tabesului etc. De altfel într-o convorbire publicată, marele fiziolog Maranon declară între altele: „*La médecine à toujours vu le corps humain à l'image des sciences du Temps... Il y a deux siècles c'était un ensemble de leviers, de poulies, avec soufflet de forge et une pompe pour la circulation... À la fin du siècle dernièr, on y voyait plutôt une machine thermique, une récupération et une dépense de calories.*" — „Medicina a văzut totdeauna chipul omenesc prin prisma științelor timpului... Acum două secole acesta era un ansamblu de pîrghii, de scripeți, de foale de fierărie și o pompă de circulație a sîngelui... La sfîrșitul secolului trecut, se vedea în el mai curînd o mașină termică, o recuperare și o risipă de calorii" (fr.) *(trad. ed.)*.

Fiziologia modernă introduce noţiunea bogată în virtualităţi, revoluţionară, de vitamină, termen de coloratură evident vitalistă, o dată cu cauzalitatea mintală.

Dar îndeosebi noua structură e întregită cu o disciplină care, iniţiată de Brown Séquard la sfîrşitul veacului trecut, s-a constituit astăzi aparte, sporind prin rezultatele ei ideea de miracol în contemporaneitate... Endocrinologia a dus la constatarea neaşteptată că toate funcţiile corpului nostru, că forma lui însuşi, sînt influenţate de un număr de glande a căror mărime este aproape iraţional disproporţionată în raport cu rolul lor în organism... S-a ajuns astfel să se realizeze animale apocaliptic diforme numai prin intervenţii precise în sistemul endocrinologic...

Viaţa noastră sufletească şi mintală e dirijată de acţiunea glandelor cu secreţiune internă... Iată un copil leneş şi prost, „tip" de leneş şi de prost, după psihologia monadologic raţionalistă... Nu e leneş şi prost — din caracter — răspunde endocrinologia. Are numai o afecţiune a glandelor suprarenale, iar lenea şi „prostia" lui pot fi vindecate prin opoterapie...

Psihopatologia a contribuit şi ea considerabil la dizolvarea ideei de tip, de caracter... Atît de mult încît unii scriitori din prea mult zel revoluţionar s-au agăţat de aceasta ca de un chilipir şi au scris după reţetă, numeroase lucrări cu subiecte

Încît, după cum ştiţi, erau în Apus restaurante care alăturau listei de mîncare tabloul de calorii corespunzătoare.

Ulterior acestei conferinţe, scriind despre miracolele de la Maglavit, profesorul dr. G. Marinescu subliniază importanţa terapeutică a autosugestiei şi a „tratamentului moral" şi precizează că Charcot, iniţiatorul în această privinţă, „nu cunoştea totuşi energia dinamismului inconştientului asupra căruia s-au adus atîtea lumini în timpul din urmă".

despre pierderea personalităţii, despre dubla personalitate etc.

De altfel psihologia e aceea care întinde cele mai periculoase şi mai mascate curse celor care o exploatează literar... De îndată ce o teorie psihologică e la modă, scriitorii disponibili pentru revoluţiile literare se şi grăbesc s-o ilustreze în „cazuri", cu graba cu care panoramele speculează, ilustrîndu-le în ceară, faimele zilei...

Iar de vreo treizeci de ani psihologia, evoluînd integral spre Noua structură a culturii, a oferit ispite de neînvins autorilor dornici să epateze prin exces de erudiţie şi supralicitare mesianică...

Abolirea psihologiei atomist-mecaniciste a dus la o nouă concepţie comună ştiinţelor noologice, în care accentul nu mai cade pe elemente, pe angrenarea lor subsumatorie, ci pe totalităţi, pe contururi instabile, dar fulgurant funcţionale.[1]

Aşezînd Eul în centrul preocupărilor sale, mai folosind vechile facultăţi, inteligenţa, afectivitatea şi voinţa, doar ca modalitate didactică, studiind mai mult funcţiunile decît reprezentările (logica însăşi consideră ca fundamentală judecata, nu vechiul atom, noţiunea), făcînd să depindă însăşi structura de dinamismul unităţii, psihologia funcţională a creat o problematică nouă a personalităţii.

[1] Întemeiaţi astfel pe vechea psihologie raţionalistă, deductivă, o seamă de scriitori din veacul trecut (continuaţi de epigonii lor şi astăzi) au realizat opere de falsă analiză psihologică (nu analizau concretul psihic, ci propriile lor aserţiuni, care dacă erau ingenioase se pretau, pe calea explicaţiei, la deducţii stufoase şi fade). Îndeosebi a ilustrat această serie scriitorul Paul Bourget care proclamînd anumite principii psihologice (de pildă că un discipol fanatic realizează ideile inofensive ale maestrului, ori că sexualitatea e mai vie la nămiază) construia apoi situaţii adecvate pe care tot el le analiza, simulînd o autentică analiză psihologică.

Cauzalitatea mintală e un nou aspect al acestei noi structuri... Dar mai ales un domeniu nou a fost ridicat în primul plan al preocupărilor ei... Inconştientul... Studiat în spiritul patologic mai mult de şcoala franceză (Janet), inconştientul ia înfăţişarea de doctrină filozofică (în veacul trecut în metafizica lui E. von Hartmann) prin psihanaliza lui Freud... Centrul personalităţii omeneşti e mutat din cîmpul luminos al raţiunii şi al voinţei lucide, în cosmosul incomensurabil de o cauzalitate nesfîrşit complexă, al unei sexualităţi ancestrale...

Dizolvarea noţiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenţiei asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufleteşti în locul staticului, a calităţii în locul cantităţii şi mai ales descoperirea acelei impresionante solidarităţi a momentelor sufleteşti încît se ajunge la ideea de organicitate psihică şi deci unicitate, arătau că Noua structură în psihologie se înfăţişează sub semnul covîrşitor al subiectivităţii, în locul obiectivităţii.[1] Toate datele psihice sînt colorate subiectiv, chiar simplele afirmaţii „ştiinţifice" sînt, fie şi marginal, colorate de *eu*. Cînd zic „Ştefan cel Mare s-a urcat pe tron în 1457", îmi dau bine seama că această afirmaţie e *a mea*, că actul de gîndire e *al meu*.

Ar fi însă o greşeală să se creadă că poziţia actuală e definitivă, că teoriile prea accentuate de modă sînt organice ştiinţei... Această greşeală au făcut-o, prea grăbiţi să obţină succese, fie şi cu mărunt preţ — atîţi scriitori care au scris romane şi drame

[1] Dar aci e necesară corectura fenomenologică şi toată expunerea de faţă trebuie înţeleasă neapărat sub rezerva acestui punct de vedere.

bazate pe teoria dublei personalităţi, ori pe cazurile de pierdere a personalităţii, pe complexul lui Oedip, pe nevoia de descărcare prin „faptă" a teoriei lui Freud despre refulare[1].

Pînă la urmă, asemenea lucrări se dovedesc simplist à thèse.

Veţi zice însă: în cazul acesta psihologia nu poate fi de nici un folos scriitorilor, adevărurile găsite de ea nu pot fi utilizate ca să se întemeieze pe ele situaţii şi conflicte, epice şi dramatice?

Afirmînd aceasta comiteţi o nedreptate, fiindcă această psihologie care participă din Noua structură e de nesfîrşit folos scriitorului tocmai atrăgîndu-i modest luarea-aminte că ea nu-i poate fi de folos, pe cînd cea geometric raţionalistă şi cea simplist pozitivistă (care nu-şi cunoşteau măsura şi se credeau apodictice şi universale) invitau pe romancier şi dramaturg să abuzeze de ele... Această orientare prevenitoare, negativă oarecum, a psihologiei moderne e de o importanţă de netăgăduit.

Iar dacă totuşi vom căuta un îndreptar pentru atitudinea artistului în Noua structură, dezlegare nu vom putea găsi decît mergînd încă mai departe, în cercetarea transcendentală, adresîndu-ne acelui fond general al gîndirii care ordonează virtualităţile culturii, problematicii absolutului, nu unei ştiinţe pe cale de constituire cum e psihologia.

E greu de precizat dacă aci, şi astfel, şi-a căutat punctul de plecare Marcel Proust; ceea ce e cert

[1] Încă de acum zece ani analizînd o asemenea lucrare arătam că e destulă naivitate în această grabă şi că s-ar putea ca noile teorii psihologice şi clinice să fie sever amendate de constatările ulterioare. Aceasta s-a şi întîmplat, iar cei care s-au grăbit atunci n-au făcut decît să-şi demaşte astfel pentru mai tîrziu, neautenticitatea... Vezi cronica despre *Faptă*...

însă e că soluţia lui coincide, pînă şi în termeni, cu noua structură a filozofiei — e, cum am spus, considerat, oarecum, ca un discipol literar al lui Bergson — şi obiectul cercetărilor noastre e de aci încolo să vedem în ce mod a biruit el dificultatea, să încercăm să obţinem din filozofia contemporană, şi îndeosebi cea bergsoniană, o cheie pentru a înţelege organic *À la recherche du temps perdu*[1].

Dar cum am spus această nouă structură nu ar fi posibilă dacă filozofia modernă nu ar fi încercat şi o soluţie a metafizicului. Este greu să se vorbească de o nouă aşezare culturală, de un nou ciclu, cîtă vreme nu s-a găsit acel punct arhimedic, care este temeiul în absolut... Se poate spune că două mari dezbateri au încercat această soluţie, dar amîndouă cu orientări ulterioare în totul opuse: neovitalismul psihologic al lui Bergson şi fenomenologia lui Husserl...[2] Cu toate opunerile, deduse, ale autorilor, ba chiar cu toată precizarea expresă, amîndouă concepţiile participă de la „revoluţia coperniciană" a lui Kant, adică amîndouă caută punctul de sprijin în conştiinţă şi nu în lumea exterioară... renunţînd să mai caute, în domeniul cunoaşterii, vreun punct de reper dincolo de eu... S-a proclamat incapacitatea raţiunii de a transcende

[1] E locul să spunem că Marcel Proust are destui comentatori, şi în străinătate şi la noi, care se pare că nici nu i-au citit opera... Astfel în paginile unei reviste româneşti un tînăr medic, critic-literar în orele libere, îl combate, dar numai pe temeiul unor citate din alţi comentatori străini. Ar fi fost poate mai bine ca tînărul critic diletant să fi cunoscut el însuşi opera combătută.

[2] În realitate una e filozofia cunoaşterii concretului, iar alta este filozofia fenomenologică, adică arată cum se constituie substanţialitatea, fiecare din ele încercînd însă generalizări şi încălcări de planuri.

şi atunci mintea omenească s-a retras în ea însăşi ca un melc... Abandonul „raţiunii" ca facultate de cunoaştere absolută a evoluat în mod normal pînă la filozofia timpului nostru...

Kant negase că putem cunoaşte lucrul în sine, că putem cunoaşte ceva absolut. Idealismul subiectiv arată că izvorul cunoaşterii este în noi, apăsat. Schopenhauer răspunde că putem cunoaşte printr-o privire interioară ceva absolut: Voinţa din noi, apoi voinţa universală.

Calea filozofei moderne era deschisă... Nietzsche va proclama şi mai mult absolutul voinţei, activismul ei: *Wille zur Macht*.

Ceea ce e mai caracteristic e că ambii filozofi reprezentativi ai timpului, cele mai originale figuri ale filozofiei de azi, Bergson şi Husserl pun accentul tocmai pe această privire în noi înşine, pe *Intuiţie*[1]. Nu are nici o importanţă că şi în motivele lor personale, şi în desfăşurarea lor, Bergson şi Husserl se deosebesc contradictoriu unul de altul, cît e semnificativ faptul pentru filozofia modernă, că ei acordă aceeaşi importanţă intuiţiei, deşi cu altă dezvoltare şi concluzii.

Ce vrea să spună acest lucru?

Că nu putem cunoaşte nimic *absolut*, decît răsfrîngîndu-ne în noi înşine, decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conţinut sufletesc...

E adevărat că raţiunea şi nici măcar inteligenţa nu pot duce la cunoaştere alumii... Dar dacă întorc privirea în propriul meu suflet, în lumea reprezentărilor mele, eu iau cunoştinţă de o existenţă indiscutabilă, absolută... Da, *cunoaşterea absolută*, metafizică, e posibilă, răspunde Bergson, şi

[1] Întoarcerea husserliană e proclamată pînă la întemeierea pe acel cogito cartesian.

e de natură psihologică. Instrumentul ei este intuiția. Ca să putem fi siguri de ceea ce cunoaştem, răspunde Husserl, trebuie să facem abstracţie de existenţa lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decît gîndirea şi fluxul conştiinţei noastre... Această punere a lumii exterioare în paranteză este celebra de acum operaţie filozofică a reducţiei fenomenologice, *Epoche*... Instrumentul ei este tot intuiţia Wesensschau care singură ne poate ajuta să cunoaştem esenţele.

Ce ne descoperă această privire înăuntru preconizată de cei doi mai de seamă filozofi ai timpului?

O curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc., de ceea ce constituie materialul imaginaţiei şi al gîndirii.

O realitate fenomenologică spune Husserl, un absolut psihologic afirmă Bergson.[1]

Întrucît se pare că într-adevăr Proust a fost anume influenţat de filozofia bergsoniană, să renunţăm la o înfăţişare mai amănunţită a intuiţionismului fenomenologic al lui Husserl şi să rămînem la doctrina filozofului francez.[2]

Pentru Bergson realitatea este durata pură însăşi şi exclusiv durată, văzută din interior, realitatea este deci o devenire perpetuă, în aşa măsură, încît *clipa* de faţă e ea însăşi rezultatul *tuturor* transformărilor de la originea lumii pînă azi, adică aşa cum de altfel precizează anume, realitatea a crescut, şi azi cuprinde totul, cum un bulgăre de zăpadă creşte şi devine avalanşă:

„Viaţa psihologică e numai spontaneitate şi creaţie neîncetată într-o durată care nu admite o oprire în loc, nici o întoarcere la condiţiile de la început.“

Heraclit spusese că nu ne putem scălda de două ori în apa unui fluviu, chiar dacă fluviul e acelaşi.

Asimilînd realitatea ca flux al conştiinţei, curgător într-adevăr ca un fluviu, niciodată nu încercăm aceleaşi sentimente şi nu realizăm aceleaşi imagini.

Această întoarcere înăuntru, această convingere că absolut nu cunoaştem decît propriul nostru eu, această preţuire a intuiţiei în dauna deducţiilor raţionale, această aşezare a *eului* în centrul existenţei, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito*, constituie terenul comun dintre metafizica lui Bergson şi opera lui Marcel Proust. În acest *video* (în sensul intuiţiei complete, evident) găsim cheia care explică şi fondul şi particularităţile atît de izbitoare ale lui Proust, felul atît de neobişnuit al structurii lui.

Mărturisim că abia mai tîrziu, după ce am acceptat binevoitoarea invitaţie a gazdelor noastre, de astă-seară, ne-am dat seama de greutăţile specifice ale unei conferinţe despre Proust. Citaţii dintr-un text, socotit de atîţi, chiar ca inintelibil — şi pe nedrept evident — nu se pot face totuşi într-o sală publică... Analiza lui psihologică fără precedent cere o analiză aproape la fel, ceea ce nu se obţine la o expunere înaintea unui auditoriu compus oarecum incidental...

Arta lui Proust e făcută din nuanţe în aşa măsură, încît a fost numită — pe nedrept şi poate că nu

[1] Ar fi greşit să se deducă de aci că aceste atitudini filozofice sînt solipsiste. E vorba numai de posibilitatea cunoaşterii propriu-zise...

[2] Sînt totuşi momente în opera vastă a lui M. Proust, care arată preocupări de semnificativ şi perenitate, specific fenomenologică, deşi e puţin probabil că a cunoscut această gîndire, dar dovedind astfel un instinct adînc al cunoaşterii.

tocmai[1] — artă microscopică, arta *infinitezimală*, iar globalismul teoretic al unei săli de ascultători impune într-un mod de neînlăturat să renunţi la nuanţe, tocmai fiindcă se cere o unificare pentru atîtea atenţii individuale, reunite laolaltă şi desigur diferite între ele. Oratoric, cu fraze sonore, nu se poate vorbi despre acest scriitor al *vieţii celei mai intime*, aproape inefabile, din cîte s-au manifestat vreodată în scris. Vocea scăzută e aci o necesitate, iar sforţările binevoitoare ale unei atenţii receptive, altă necesitate... E obligatoriu să găsim altă soluţie, decît expunerea discursivă, oricît ar părea de paradoxal, pentru o conferinţă. Cu îngăduinţa d-voastră voi încerca să reiau print-r-o analiză în fapt, în datum, însăşi această temă a *duratei concrete*, adică unice, care formează şi esenţa filozofiei lui Bergson şi, sub forma *timpului*, condiţia fundamentală a artei lui Proust.

Am avea două posibilităţi. Urcînd pe înseşi drumurile muntelui, pe toate potecile lui, sau găsind un mijloc de a ne instala direct pe culmea lui, pentru ca de acolo să avem panorama lui întreagă.

De altfel o intrare în concret cu ajutorul unei analize abstractizante ar fi un surogat de concret, o procedare contradictorie.

Să încercăm deci, printr-un sondaj în însuşi concretul duratei, să lămurim acest concept.

Să realizăm concretul, adică existenţa actuală, în această clipă şi să-l reinstalăm apoi în devenire, căci alt concret *nu există*.

E de la sine înţeles că această operaţie eu nu o pot face decît pentru mine singur. Din ce apare alcătuit acest prezent? Dintr-o curgere de imagini

[1] Oricum, el a protestat preferînd comparaţia cu un telescop.

ale mele, din trăirea mea. Este fluxul conştiinţei mele însuşi, de vreme ce altă existenţă nu poate fi decît deducţie.

Să facem o pură descripţie a prezentului, a fluxului meu de conştiinţă... folosind tehnica proustiană.

Deci, în clipa cînd ţin această conferinţă eu nu pot să cunosc, cum am spus, decît realitatea colorată de eul meu. Admiţînd toate existenţele posibile, convenind cu alte conştiinţe în sală, eu îmi dau seama totuşi că e cu neputinţă să deduc ce se petrece în sufletul oricăruia dintre auditorii mei, altfel decît prin *analogie*... Deci mai curînd o bănuială... Am ascultat şi eu atîtea conferinţe şi îmi închipui cam care sînt sentimentele şi reflexele interioare ale celor ce ascultă.

Iar ca primă aplicaţie, pe baza acestor analogii, dacă ţinînd socoteală de impresia pe care eu o am, aş proceda ca un autor de dinainte de Proust, ca autor „clasic" aş afirma apodictic, senin: Domnul din banca a treia, în haină neagră, e preocupat acum de faptul că a uitat să scrie o carte poştală unui prieten, doamna din banca a cincea, în rochie verde, se gîndeşte în clipa aceasta că a împrumutat unei prietene volumele *Le temps retrouvé* şi aceasta nu i le-a mai adus înapoi. Aş mai decide că o domnişoară e preocupată de această lampă şi de umbrele pe care le aruncă difuz. Ar trebui să afirm, asta cu oarecare şansă de a nimeri, că unii dintre auditori se gîndesc că întîrziază de la masă...

Serios gîndind, nu încape nici o îndoială că n-am ghicit. Omeneşte — în afară de cei care cred în fenomenele metapsihice — nici nu e posibil să se ghicească asemenea gînduri.

Romancierii de dinaintea de Proust, în genere, însă puneau foarte bine trei personaje să reflecteze

astfel, căci un astfel de autor nu [nu] mai că se știa un constructor de tipuri, dar pe deasupra era și atoate știutor, ba avea încă și darul ubicuității.. Cititori prea încrezători și urmărind doar intriga admit însă totul. În genere fiecare socoate că el *ar fi putut* să fie unul dintre cei ce reflectează așa.. Căci în realitate autorii nu făceau decît *propuneri* de realitate.

Ca să subliniez deosebirea dintre această realitate concretă și realitatea gen romancier, am să vă citesc un pasaj care figura și într-un roman și într-o piesă de teatru scoasă din roman:

„Mary îl privea furioasă. Simțea limpede că nu l-a iubit niciodată, dar îi fu silă să-i spuie. Îi șopti numai sec:

— Te-ai întîlnit cu ea aseară la teatru!

Georges se gîndi că ar fi de prisos s-o mintă. De altfel el știa că ea suferă și fără motiv... Voi deci să mărturisească, dar se trezi mințind cu seninătate..

— Nici n-am fost aseară la teatru, îi spuse el, pe cînd revedea în minte pe Lucia.

Mary ar fi vrut să-l pălmuiască. Își aminti însă de scena de acum o săptămînă și se trînti furioasă în fotoliu."

Iată un model de dialog: Autorul știa și ce gîndește Mary și ceea ce simte simultan și cît voiește să mărturisească Georges.

Într-unele romane mai proaste nici nu mai încape măcar discuție asupra absolutului ghicitului. Cînd tînărul american constată și îi spune după lungi peripeții, fetei: te iubesc Dorothy, și ea răspunde: și eu Johny, situația e limpede ca $3 + 4 = 7$, iar cartea se sfîrșește, căci ei se cunosc, se căsătoresc și începe absolutul fericirii.

Care era pînă la Proust concepția romancierilor, cam din orice școală s-ar fi declarat și oricît de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raționalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întîi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în același aliniat, unde se găsesc și celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cît se poate însă ști cu adevărat, cît se poate ghici măcar, ați văzut și d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor, nu e decît o singură soluție: Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc *eu*... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi... Ca o formă de primă aplicație iată, acum se înțelege de ce aproape tot (cu unele substituiri originare) *romanul de 16 volume al lui Proust este scris la persoana întîi...*[1] Cu acest lung ocol am scutit de fapt încercări mai mărunte, căci am intrat de-a dreptul

[1] A se observa de pildă unitatea de perspectivă chiar în *Un amor de Swann*, „lungul episod", deși e povestit mai mult la persoana treia. Dar aci e doar o hipostasiere în acte străine a naratorului însuși.

în inima viziunii lui Proust. Ne explicăm deci de ce opera lui e constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog.

Fireşte se reproduc şi replici de alţi autori, sînt personaje la persoana a treia, se povestesc întîmplări la care oratorul n-a luat parte, dar aceste întîmplări sînt date *ca atare*, sînt fixate exterior, în raport cu o conştiinţă unică. Autorul nu pretinde decît că ştie, atît cît ştie orice om care trăieşte în societate... El descrie totul ca în măsura în care e adunat în concret, constituind propria lui experienţă, nu cu pretenţia de *a reda* o existenţă obiectivă, ci o existenţă în funcţie de cunoaşterea intuitivă a lui[1]...

Prin urmare artistul povesteşte lumea văzută prin el, existînd prin el. Da, la Berlin a fost azi, cum spun ziarele, o manifestaţie, dar tot ce pot să povestesc e atît cît afirmă ele, constituind din asta un act pur al meu.

Prin urmare, iată, după ocol, ajungem din nou la constatarea că artistul nu poate povesti decît propria sa viziune despre lume... E ceea ce face Proust cu hotărîre şi luciditate.

Ceea ce dă o voluptate de preţ cititorilor lui este tocmai această supremă onestitate de viziune, aplicaţia de a spune ceea ce e originar în conştiinţa proprie. Din cauza asta opera lui are o atmosferă de autenticitate halucinantă, nemaiîntîlnită la alt

[1] Se va deosebi sensul acestei experienţe autentice, de cel apocrif, de experienţa echivocă, trăită literar de o parte din tineretul care urmează exemplul lui A. Gide. (Vezi *Îndoita sursă a termenului experienţă*, în *R.F.R.* nr. 6 din 1934.) Se va deosebi de asemeni, *neapărat*, psihologismul curent (care e un psihologism analitic, dogmatic) de analiza concretului, psihologic trăit, care este esenţială şi caracterizantă pentru Proust.

autor. Corolar artistic e unitatea unghiului de privire, ceea ce Robert Curtius numeşte Perspectivismul lui Proust...

Să-mi daţi voie să vă dau un mic exemplu din teatru, ca să lămurim şi mai mult ce înseamnă acest mare cîştig al *unităţii de perspectivă* pe seama artei romanului.

Ştiţi că pînă la marii regizori moderni scena de teatru era luminată de jos în sus, de aşa-zisa rampă. Un şir de becuri puternice trec scena dintr-o parte într-alta, prin spatele sufleurului, mascate de un abajur adecvat. Aţi văzut că înainte de ridicarea cortinei, ca un tiv jos, se aprind, luminînd cortina, becurile rampei. La ridicarea acesteia ele dau *de jos în sus* lumina necesară scenei. Ei bine, din pricina aceasta actorii în scenă aveau un aer artificial... Căci în realitatea concretă lumina vine pe fereastră sau de la soare, de sus, dacă sîntem în grădină, dar nu din podea. Astfel umbra capului cade pe umăr, umbra corpului cade la picioare, jos... La teatru bărbia şi gîtul sînt luminate, iar umbra se proiectează în tavan... În afară de faptul că mai luminează şi alte becuri din stînga, din dreapta, încît propriu-zis umbră nici nu există în scenă, ci o baie de lumină gălbuie şi interferenţe de umbre false...

De aceea regizorii moderni au stins rampa şi luminează acum intens dintr-o singură direcţie, prin fereastră, cu reflectoare mascate. Chiar cînd mai ascund ici-colo becuri, caută să păstreze firescul căderii luminii.

Această *unitate de privire* o păstrează de altfel şi marii pictori. Un tablou de artă autentică primeşte lumina dintr-o singură direcţie, sau reflectat, şi mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu direcţia ei adevărată, cu ora şi locul.

Numai începătorii nu ştiu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbrele anapoda.

Mai comice sînt tablourile copiilor şi, evident, ale pictorilor maturi, isteţi, moderni care imită pe copii. Ei cînd desenează şi colorează o casă, fac să i se vadă dintr-o dată trei pereţi, cînd nu toţi patru. Dar cum v-am spus, darul de a vedea astfel îl au mai ales romancierii raţionalişti cu darul ubicuităţii şi al totviziunii... Ei nu numai că văd personajul din toate părţile dintr-o dată, dar şi din curte, prin peretele de zid. Ei cred că ştiu şi ceea ce gîndesc alţi oameni, fără ca aceştia să se exprime chiar.

Ca să putem trece mai departe în analiza funcţiei timpului care s-ar putea să fie aplicată sub influenţa lui Bergson, să fixăm acest mare adevăr realizat de Proust... Unitatea de perspectivă aminteşte semnificativ celălalt mare cîştig revoluţionar în cultura universală, *perspectiva în pictură*, descoperită de pictorii Renaşterii... şi e poate o revoluţie analogă în arta romanului. Cei care fac efortul de a citi pe Proust sfîrşesc prin a deprinde voluptatea acestei unităţi de perspectivă în aşa măsură încît cu foarte mare greutate pot să mai citească vechile romane... Artificiozitatea lor, datorită pretenţiilor de a şti tot ce se petrece, oricînd, oricum şi oriunde, de a fi în acelaşi timp în creierul a cinci persoane care stau de vorbă la un ceai, li se pare celor care au înţeles revoluţia lui Proust cu totul searbădă.

În peste 3.000 de pagini autorul lui *Swann* dă o infinitate de peisaje, de o varietate copleşitoare în imaginea lor, redă o sută de personaje de proporţii vaste, cuprinzînd 50 de ani din viaţa Franţei, dar opera lui are acea autenticitate halucinantă

a *unei* existenţe concrete, tocmai pentru că evită cu hotărîre deductivul, farmaceuticul.

Să trecem acum la un alt moment esenţial, la funcţiunea timpului în revoluţia proustiană.

Dar pentru o mai bună înţelegere, mai întîi să facem un nou examen al romanului tip clasic, tip Dickens, să zicem.

Romanul acesta vechi îşi alege, după cum ştiţi, un erou sau doi, care devin axa întregii povestiri. Tot restul e povestit în legătură cu acest erou central, iar personajele celelalte apar ca nişte bifurcaţii, secundare şi ele, de cale ferată desprinse de pe linia dublă principală... De la începutul romanului *lumina povestirii* se proiectează asupra unui personaj şi-l întovărăşeşte aşa ca un reflector deasupra capului. Lumea cealaltă nu există decît ca să ne dea, prin conflict, personalitatea eroului. Mai mult, chiar de la început e în genere descris... „Avariţia lui Tenet era cunoscută." etc., etc. Micile variante n-au importanţă, căci nu modifică esenţialul.

De altminteri *canoanele artei* perimate cereau cu stăruinţă *unitatea de acţiune*, tot aşa cum cereau personajele *conturate*, *caractere*. Eroul e crescut de mic cu steaua lui în frunte, ca un prinţ moştenitor de situaţii, în roman... În genere creşte şi scade, analog tabloului cunoscut cu roata vieţii, abstractizat.

Dar se înţelege de la sine, această cale *spaţială* nu putea fi urmată de o tehnică a realităţii concrete. Se iveşte astfel o foarte grea problemă de artă, a cărei soluţie însă Proust a găsit-o într-un mod foarte personal şi e ceea ce constituie propriu-zis originalitatea, modalitatea caracteristică a tehnicei proustiene... El însuşi o consideră ca o adevărată descoperire şi stăruie mai ales în scri-

sorile lui către prieteni destul de mult asupra ei... Din păcate e şi momentul oarecum mai greu de urmărit din structura proustiană, dar reluînd expunerea directă se poate să ne înlesnească, mai mult decît alte încercări, explicaţia.

Dacă existenţa e pură devenire, dacă e durata ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată *în prezent*, oarecum de vreme ce acesta este termenul ultim al devenirii. Prin urmare obiectul artei ar trebui să se reducă la descrierea conţinutului prezent. Din trecut nu pot lua pentru că procedeul meu ar fi o abstracţie insolită, viitorul e anticipare goală; prezentul, dacă s-ar putea spune aşa, căci nu e oprire, singur îmi oferă preaplinul existenţei absolute, cum precizează metafizica bergsoniană.

Ce va descrie artistul deci? Conţinutul prezent? Adică biroul lui de-acasă, „cogitationele" din clipa aceea? Ar fi simplă fotografie ori altfel analiză fenomenologică. Dacă ar fi să încep un roman, *să zicem în clipa asta*, eu ar trebui să descriu sala, lumea de aci, ce simt şi ceea ce gîndesc... Şi apoi să continui pînă am făcut volumul cu tot ce se întîmplă de aci încolo... Ceva din acest procedeu a folosit, e drept, un celebru romancier irlandez, una dintre gloriile romanului european de azi, care, în opera lui principală, a înfăţişat o zi din viaţa omului său, notată în toate amănuntele curgătoare ale celor 24 de ore.

Vă mărturisesc sincer că reputaţia europeană a romancierului mi se pare neîndreptăţită. E în ea ceva din lipsa de semnificaţie a procedeului naturalist... Fireşte, nu mai e fotografie a cadrului exterior, e notaţie a vieţii interioare, dar prin materialul impus e mult prea săracă şi fără merit, ca să justifice o asemenea reputaţie europeană... Faptul că oarecum aceleaşi cercuri de la *Nouvelle*

Revue Française, care au „lansat", cum se spune azi destul de neplăcut, pe Proust, au „lansat" cu atît succes pe prozatorul irlandez, nu poate înşela pe un adevărat cercetător critic.

Deci, conţinutul faptic al conştiinţei, doar în prezentul permanent, nu poate susţine interesul unei opere de artă decît în anume cazuri, foarte rare...

Cu totul de alt merit e soluţia adusă de Proust, preţios originală şi care, de altfel, a fost unul dintre motivele rezistenţei criticilor la început.

În constituţia prezentului, ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gînduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, *intră şi amintirile*. Şi pe drept cuvînt, evident. Amintirile nu sînt ceva impersonal, sînt propriile mele amintiri, fac parte din psihicul meu, în clipa în care le am, adică în clipa prezentă. Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum cînd vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură...

Aci, tocmai aci, face Proust marea deosebire despre care vorbeam şi asupra căreia insistă atît de mult. Amintirile fac parte din fluxul duratei, dar nu amintirile voluntare, abstrase, ci *numai cele involuntare*.

Memoria voluntară ne dă numai abstracţii. Întreabă cineva: Cît fac 6 × 8 ? Automat: Patruzeci şi opt... Cum se numea regele Cretei? Automat: Minos... La ce an s-a urcat pe tron Ştefan cel Mare? Datele acestea nu participă propriu-zis la trăirea concretă a conştiinţei mele. Sînt simple abstracţii... Nu se leagă organic mai de nimic decît prin actul prezentării de periferia eului... Această memorie voluntară nu poate să constituie obiectul artei...

Însă cu totul altceva ar fi fost dacă eu aş fi trăit gîndul: Regele Cretei se numea Minos. Îmi aduc aminte cînd am auzit numele acesta... Nu de la un profesor, ci în mod ciudat, de la o fată bună cu care priveam împreună de pe vapor stîncile insulei Prinkipo etc... Tot ce s-a legat de întrebare este memorie voluntară, este trăire concretă. De aci începe obiectul artei.

Romanul meu va trebui să cuprindă lanţul amintirilor mele involuntare... Dar aci se iveşte o altă dificultate. Lanţul amintirilor mele e spontan, nedirijat... El nu urmăreşte un schelet de fapte, o temă... aşa ca o construcţie arhitecturală. În sfîrşit memoria mea nu funcţionează cînd funcţionează involuntar, după un plan care să coincidă cu regulile învăţate la estetică, ale perfectului roman clasic. Acesta cunoştea o prezentare a personajelor, o îmbogăţire treptată a lor, un început de conflict, o gradaţie în acţiune şi pe urmă culminaţia şi un soi de peroraţie.

Nu e cu putinţă ca memoria noastră involuntară să funcţioneze după asemenea plan, iar o carte cu astfel de schelet şi conţinut, ticluit după jaloane şi reţetă e artificială, falsă... Ce voi face atunci?...

În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanţă. Dacă îmi lungeşte aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină — două, 30 ori 150. Asta se întîmplă de altfel chiar de cîteva ori cu *À la recherche du temps perdu*.

Trebuie să spunem însă din capul locului că o memorie puternică se colorează aşa de intens afectiv, că nu se risipeşte în formale asociaţii de senzaţii. Această simplă asociere, penibilă în pretenţiile ei de artă se întîmplă la James Joyce, nu însă la Proust, unde interesul semnificaţiei dirijează fluxul amintirii. Dar am impresia că atunci cînd Proust teoretizează despre artă, de altfel într-un mod care-l indică şi unul dintre cei mai mari esteticieni ai timpurilor, el nu îşi dădea seama, şi nici nu s-a remarcat de atunci, de această funcţiune considerabilă a *afectivului*, în coeziune indiscutabilă a operei întregi... Cimentul operei lui întregi, deşi realizată la deriva memoriei involuntare, e constituit prin tonul afectiv, căci structura afectivă îi călăuzeşte memoria, chiar atunci cînd accentul cade esenţial pe cunoaştere.

Prin urmare cele 3.000 de pagini nu sînt decît instrumente care să ne permită căutarea „timpului pierdut" cu ajutorul memoriei involuntare, singura care ne poate da realitatea concretă.

Din pricina acestui drum nestăvilit al memoriei, romanul lui Proust care era anunţat pe coperta primului volum în 1913 că va fi în trei volume: *Du coté de chez Swann*, *Le coté de Guermantes* şi *Le Temps retrouvé* (adică retrăirea în contemporaneitate) e anunţat în 1916 în 4 volume, apoi în 6, ca să devie propriu-zis în 16.

Primul, *Du coté de chez Swann*, a rămas dublat, ultimul, *Le Temp retrouvé*, a rămas şi el. Dar cel de al doilea a devenit *Le coté de Guermantes* în 2 volume, volumul al 2-lea din *Guermantes* a devenit *Sodome et Gomorrhe* în două părţi, dintre care cea de a doua, e în trei volume...

Şi astfel avem seria întreagă...

Trebuie să precizăm că o bună parte din adaosuri au fost făcute în corectură, căci în momentul cînd corecta şpaltul, dacă faptul povestit amintea nuanţe noi, el trăgea un fel de sfoară de cerneală pe margine, semn pentru tipograf că acolo între subiect şi predicat, trebuie să puie zece propoziţii secundare.

Corecturile lui Proust, despre care a apărut un volum întreg, sînt într-adevăr tulburătoare. Prin urmare revoluţia proustiană care aducea instaurarea concretului, însemna o adevărată abolire a „compoziţiei" clasice, spre derutarea, spre uluirea criticilor împotmoliţi în formele trecutului.

Îngăduiţi-mi să cetesc amarnicile reproşuri ale lui Paul Souday, singurul dintre criticii de suprafaţă, care s-a ocupat încă de la început de Proust, merit care a fost preţuit, apoi în cariera sa:

„*Mi se pare, spunea el. că marele volum al d-lui Marcel Proust* (Swann *a apărut în 1913 într-un singur volum), nu e compus, că e tot atît de lipsit de măsură, pe cît e de haotic. Ce lungimi teribile în povestirea bătrînei bone, a mătuşii maniace «fiinţă foarte insignifiantă».*

Un amour de Swann, *care ocupă o treime din carte, nu e decît o imensă digresiune inutilă; şi cîte episoade în acest episod.*"

Aşadar iată ce spune, în primele zile, unul dintre cei mai de seamă critici ai timpului despre una dintre cărţile cele mai extraordinare din cîte s-a scris vreodată.

Dar Paul Souday era un calofil, un raţionalist, iubitor al ordinii, al măsurii, al „economiei scrisului", descendent al lui Malherbe.

E destul de neserioasă această economie a scrisului, cînd spaţiul e nelimitat, cînd timpul e infinit, cînd oamenii se îndeletnicesc atît de puţin cu fapte vrednice de stimă.

E destul de comică această economie, care pretinde „să spui cît mai mult, în cît mai puţine cuvinte..." Ea ne-a dat poezia modernă, care se socoate genială fiindcă mănîncă adverbele şi pune verbele la infinitiv „ca să spuie cît mai mult "... E o economie tot aşa de puerilă ca şi aceea obţinută de un domn nespus de genial, care a scris întreaga biblie pe o marcă poştală... De altfel în materie de economie şi artă, cineva, pare-se un moldovean, propunea cu seriozitate ca poezia *El-Zorab* să fie înlocuită întreagă, prin următoarea lapidară strofă:

> „La paşa vine un arab
> Să vîndă pe El-Zorab.
> Arabul s-o mîniet
> Şi pe cal l-o tăiet."

Tot atîta futilitate credem a găsi în orice procedeu de economisire a mijloacelor, în tehnica hermetismului rebusian, unde adîncimea nu vine din voinţa de transcendere spre absolutul concret, care e plin de toate sugestiile existenţei organice, ca firele unei rădăcini smulse, de pămînt şi gîngănii, ci din aluzii sonore.

Tot ca o importantă consecinţă a concepţiei timpului concret, trebuie socotit şi felul original şi derutant în care Proust face expunerea personagiilor sale, dar fireşte asta intră în capitolul care ar expune aceste personagii înseşi.

Revista Fundaţiilor, Bucureşti,
an. II, nr. 11, noiembrie 1935.

AMINTIRILE COLONELULUI GRIGORE LĂCUSTEANU ȘI AMĂRĂCIUNILE CALOFILISMULUI

S-a oferit în primele șapte numere ale *R.F.R.* una dintre cele mai surprinzătoare întorsături în literatura românească. E vorba de unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească, împrejurare care îmbogățește scrisul nostru cu o valoare de soi nou, oferind vena unui ciclu de posibilități viu inedite. Într-un anume sens, și e destul de paradoxal fiindcă e vorba de o lucrare din veacul trecut, niciodată scrisul românesc n-a fost mai aproape de ultimul adaos în evoluția estetică. Ne gîndim la acel suprarealism al automatismului psihologic, prezentare nemediată a actului pur. Se va ști poate mai tîrziu anume, că tot atît de originală cît poporanismul nostru, înrudit cu realismele slave care ne înconjoară, e și acea epocă de transformare din veacul trecut, în a cărei continentală eprubetă s-au precipitat toate elementele unei chimii infinit variate, realizînd un moment istoric într-adevăr fără precedent. E de nebănuit pentru noi cei de azi în ce fel de considerații va fi învăluită peste două-trei veacuri, epoca aceasta de renaștere românească din secolul trecut.

Rămîn azi doar presupuneri (cum din bănuieli se poate închipui un aspect al pămîntului, privit din lună). Pentru ochii de caligraf, care au considerat pînă acum veacul trecut, acesta apare (și nu numai la noi) ca una dintre epocile de barbarie, un metaschematism de o lipsă de stil și de gust care, se zice, ulcerează orice sensibilitate. Efortul „Junimii" de a limpezi, de a organiza, de a înfrumuseța, a ieșit tocmai din dezgustul față de mediocritatea expresiei contemporane. Sufocată de verbozitatea metisă (bonjurism, chirițism, epoca „Titircă inimă rea" și Rică Venturiano) intelectualitatea românească s-a recules în ordinea preconizată de „Junimea" ca într-un refugiu de frumusețe și, avînd de ales între tulburarea de mahalagism cultural a timpului de o parte și seninătatea stilistică a lui Maiorescu de alta, n-a stat decît două decenii la îndoială. Încă de pe la 1895, literatura oficială și școala românească și-a ales ca axe de ordonare a valorilor, criteriile junimiste. Momentul era obligatoriu, dar abia azi înțelegem că s-a făcut cu o sacrificare a autenticului, a pateticului, a străfundurilor psihologice, aproape dureroasă. S-a supraevaluat o caligrafie stilistică al cărei farmesc stăpînește astăzi toată intelectualitatea ieșită din școala românească, sugestionată, cucerită de imperativele ei literare. De aci, sincerele și îndîrjitele, iar în concret irealizabilele sforțări ale cîtorva iubitori ai cuvîntului fermecător, pentru „salvarea limbii românești". E drept că un scris caligrafic în veacul trecut era destul de rar ca să fie singur un titlu de numire în slujbă la stat, iar un „stil" frumos, ceva mai tîrziu, aducea cu sine reputația de scriitor. Și, dimpotrivă, opere întregi erau decretate nule din motive gramaticale. Cine ar putea tăgădui, încă o dată, că se îndeplinea una din poruncile inevitabile ale

dialecticei structurale ale culturii? Că epoca de reacţie va veni, nu încape îndoială, fiindcă de altfel şi în străinătate reacţiunea împotriva perfecţiei formale a fost foarte puternică. Curentul Dada a înfăţişat doar atitudinea negativă, iar continuarea suprarealistă proclamă energic valoarea automatismului psihologic, neviciat de nici o prelucrare estetizantă. Recent, *Minotaure* dedica un număr dublu (3—4) celor mai variate automatisme, nu numai ale psihologiei individuale, dar şi ale celei colective, şi aceasta sub semnul strict al esteticei. (E aici o discrepanţă teoretică pe care o socotim diferenţială, între estetica suprarealistă şi cea, singură după noi îndreptăţită, fenomenologică.) Nu se poate însă tăgădui de pildă cît de savuroasă pur şi simplu apare, oricui, colecţia retrospectivă de cărţi poştale ilustrate 1900—1920, reprodusă în facsimile de *Minotaure*.

Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu se împărtăşesc din acest concret psihologic, în aşa măsură că *Amintirile* lui Creangă chiar, apar livreşti în comparaţie cu ele. De precizat încă un spor de interes: I. Creangă, era, orice s-ar spune, un literat care se simţea şi vroia să fie cît mai ţăran cu putinţă; Gr. Lăcusteanu este dimpotrivă un „aristocrat" mîndru, care are pretenţii patriotice, culturale, absolut-estetice. Necontenit insistă asupra valorilor de acest soi, cu o convingere care ţine de nuda sinceritate şi de cea mai subţire naivitate. A spune că nu ştie măcar gramatica e prea puţin, orice frază citată din el apare ca dintr-un jargon care ar îmbolnăvi descendenţa junimistă atît de calofilă:

„Familia consoartei mele, demoasela Mariţa, fiica prietenului Ioniţă Bîscoveanu şi a doamnei Mar-

ghioala Bîscoveanca, născută la anul 1825, luna aprilie, în 4, cu temperament lymfatic."

După ce scrisese cu cîteva pagini mai sus, plin de filozofie, dar tot lipsit de gramatică:

„Himeneu «Cununia este un mister».

Obosit de zburdălniciile vieţii singuratice, mă hotărîsem a mă însura. Principiul şi credinţa statornică a mea era să iau o consoartă prin înclinaţie. Partidele bune în aparenţă (şi cu zestruri considerabile) nu mi-au lipsit, care însă mai în urmă timpul şi împrejurările mi-au dovedit că nu m-ar fi putut face ferice.

Ajunsesem cu multe pînă acolo încît o diferenţă de două-trei zile ne împiedica mersul şi sosirea pe treptele autelului, ca să-mi împletesc soarta vieţii pentru totdeauna. Dar mister, căci răsărea cîte un obstacol, care se punea în drumul meu ca un zid nestrăbătut.

L'homme propose, Dieu dispose."

Opera întreagă păstrează acest contact originar cu viaţa. Omul, cu o crîncenă personalitate, nu s-a gîndit nici o clipă la publicarea acestor note, a stat în faţa hîrtiei singur el cu Dumnezeu. Nu făcea decît să continue tradiţia vechilor boieri, care notau pe ceaslov stîngaci şi cuminte întîmplările familiei lor: naşteri, boale, nunţi, necazuri şi alte evenimente domestice.

În foarte interesanta — şi oarecum greşit orientata — prefaţă cu care d. Filitti întovărăşeşte *Amintirile*, eruditul nostru istoriograf se osteneşte, spre a justifica publicarea lor, să arate valoarea istoric-documentară a afirmaţiunilor lui Lăcusteanu, confruntîndu-le cu celelalte izvoare. Deşi găseşte şi aci destule motive de interes istoric, nu încape pentru noi îndoială că, şi dacă ar fi nulă

contribuţia istorică a lui Lăcusteanu, însemnătatea ciornelor lui nu scade cu nimic.

Importanţa lor apare însă covîrşitoare cînd e vorba de a reconstitui *în act* moravurile veacului. În privinţa aceasta nici o operă românească, în afară poate de *Scrisorile* lui Ion Ghica, nu ne dă atît de mult. Se poate spune că veacul al XIX-lea a fost veacul livresc prin excelenţă, în toată adîncimea şi întinderea lui. Răspîndirea proaspătă la oraş, în mase, a tiparului, a dat veleităţi nesfîrşite de publicitate.

S-a format un ideal livresc căruia toată lumea îi e tributară oricît ar ocoli. Din pricina lui nimeni parcă, la noi cel puţin, nu mai vede nimic în concret.

Ciocoii vechi, rareori, şi scrisorile lui Ion Ghica sînt singurele izbînzi în apropierea de realitate. Toată lumea trăieşte intens abstracţia literară (patriotică, socială, poetică, ideologică) sau se apropie de concret fragmentar. Cum s-ar explica altfel faptul oarecum uluitor că deşi Eminescu a trăit într-o epocă de literatură generalizată şi de profesorat dominant, n-a putut fi reconstituit în viaţa lui concretă şi apare în multe privinţe misterios ca un scriitor de acum multe veacuri. Amintirile celor care l-au cunoscut sînt în genere penibile prin naivitatea şi precaritatea lor. Chiar acele ale unui scriitor de merit cum a fost Slavici. Sînt pline de livrescul *de atunci*, în care îl ghiceşti pe poetul de geniu, măsurat sub gabaritul timpului, convenabil mai curînd unor versificatori de mîna a şaptea. Nici chiar cei mai călduroşi dintre puţinii lui admiratori n-au bănuit realitatea şi prăpastiile geniului lui Eminescu. Pînă înainte de război, aceştia abia de-l socoteau egalul lui Alecsandri, cei mai mulţi, dimpreună cu programa analitică, îl preferau pe Bolintineanu. Tropismul unui ideal convenţional şi curent a falsificat toată judecata despre valorile veacului trecut şi s-ar putea să avem încă multe surprize retrospective.

S-ar putea da numeroase exemple ca să ilustreze incapacitatea de concret a veacului acesta în cultura românească. Lumea e ameţită de toate miturile (istorie, filologie, liberalisme, idealism literar, versificaţie patriotică şi complementele lor, criticismul superficial), viaţa în concretul semnificaţiilor ei originale le scapă mai tuturor. O culoare tare, romantică şi expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieţi dîrze, înverşunate, creatoare de stat nou. Între ele, discrepanţa dintre concret şi ficţiune. Despre nimic literaţii din veacul trecut n-au *văzut* just, în sens semnificativ. Un roman românesc n-a existat din cauza acestei incapacităţi de a vedea sensibil.

Sau dacă vreţi a existat. Acest roman ni-l dă colonelul Grigore Lăcusteanu. Ar putea fi intitulat: *O viaţă...* Nefiind silit să consulte autorităţile distins literate şi să se îmlădie superstiţiilor literare ale timpului, el nu se ajustează la furcile nici unei conduite beletristice. Calcă în toate străchinile caligrafice devenite academice. Spune tot ce-i trece prin cap.

Într-un dialog trecut în notă la *Patul lui Procust*, deci anterior cu un an apariţiei *Amintirilor*, autorul sfătuise pe d-na T. să scrie:

„Dar eu nu ştiu să scriu... Mă întreb dacă n-aş face chiar greşeli de ortografie.

— Arta n-are de-a face cu ortografia... Scrisul corect e pîinea profesorilor de limba română. Nu e obligatoriu decît pentru cei ce nu sînt scriitori...

Marii scriitori sînt mai abundenţi în greşeli de ortografie decît bancherii etc.

Un scriitor e un om care exprimă în scris cu liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectele neînsufleţite. Fără ortografie, fără stil şi chiar fără caligrafie."

Dacă e o personalitate vie, evident...

Autorul citatului se gîndea fireşte că s-ar putea să apară în literatura românească de mîine un astfel de scriitor, el însă nu bănuia că într-un sertar zace neştiut un soi de capodoperă a genului, care e total şi necesar cuprinsă în definiţia de mai sus.

Astfel, pentru realizarea concretului vieţii veacului trecut, opera lui Lăcusteanu este unicul izvor în literatura românească. Restul va fi reconstituit de romancierii viitorului pe cale de deducţie, de analize, de imaginaţie coordonată. Pulsaţia vieţii va fi realizată printr-un industrios transfer. Doar un volume desigur prea puţin pentru un secol întreg, totuşi *Amintirile* lui Lăcusteanu reconstituiesc halucinant momente (din acel principiu al autenticului care atribuie fiecărui element energia şi structura întregului, aşa cum picătura de apă e una cu felul fluviului) colorate şi cruciale ale acestui veac de renaştere naţională cu iz de senzualitate grecească, război endemic, chef arhieresc, incendii mari şi molime de tot soiul.

Considerăm interesul *Amintirilor* sporit, în ceea ce priveşte contribuţia lor strict estetică, tocmai prin faptul că Lăcusteanu povesteşte ceea ce „a fost mai important" în viaţa lui, *ca atare*, adică povestirea lui are o axă organică — şi astfel avem o „viaţă de om" din veacul trecut, povestită la persoana întîi, într-o formă prezentată într-un absolut psihologic. Pe cînd Ion Ghica a scris în genere numai despre ceea ce a crezut că e interesant ca moment istoric sau pitoresc, iar Filimon alegea sub comandamente pe care el le credea estetice în compunerea unui roman. Bineînţeles că nefiind vorba de o „viaţă umilă oarecare", despre o tranşă de viaţă, ci despre un om care a participat la istoria societăţii în care a trăit, factor activ timp de mai bine de o jumătate de veac, şi care aduce cu el din acest veac toată culoarea, ca un polen gros luat în zbor pe aripile unui lepidopter neobişnuit, interesul povestirii e cu totul excepţional. Lăcusteanu a fost, copil, prezentat lui Vodă Caragea (şi scena e plină de viaţă), a fost pe lîngă comandamentul armatelor ruseşti la 1829—30, a fost între primii cîţiva ofiţeri români din oştirea renăscută... A fost în intimitatea lui Ghica (şi de aci cîteva lucruri savuroase), a fost unul din factorii represivi ai mişcării de la 1848, şi pasaje întregi sînt închinate faptului... Atitudinea e oarecum inedită, căci mai toată intelectualitatea noastră în veacul trecut, pînă la „Junimea", a fost democrată, patriot-liberală, roşie, şi la fel e literatura ei...

Dar opera lui Lăcusteanu nu e numai un document social. E mai cu seamă unul de caracterologie. Omul nici nu s-a preocupat să fie măcar sincer. El a fost sincer din orgoliu... Egoist şi vanitos, convins că are o cultură rară, dominînd pe cei ai casei, cărora li se adresa în scris, nici măcar nu-şi punea problema sincerităţii. El era definitiv ca un augur... Dacă n-ar fi fost atît de plin de el, nici n-ar fi dat atîtea sfaturi, n-ar fi avut pretenţia să explice atîtea. El reprezintă ca nici o altă operă românească a veacului trecut o concepţie proprie a lumii, o Weltanschauung, oricît de mărginită.

...Are păreri politice, morale (mai ales), militare (evident) și artistice, cît vreți. Scrie despre fiul său:

„Mișu împlinea vîrsta de 20 de ani.
Intra în lume cu o educație perfectă. Vorbea cu multă agilitate limbile franceză și germană. Desena binișor (îi mai păstrez mai multe eșantioane de peisagiu și planuri topografice de cînd era în școală). Avea un spirit pătrunzător. Fără să învețe clavirul punea cîntece românești pe clavir, între altele lamentabilul cîntec «brr, oiță, brr» care îl cînta la perfecție și cu multă duioșie și care l-au lăsat suvenir în familia lui.“

Firește că a căuta vreo valoare intrinsecă unor asemenea păreri n-are nici un sens. Au însă una cu adevărat considerabilă, dacă din categoria valorilor specifice trecem în acea a valorilor psihologice. În loc să le socotim adică drept fenomene în sensul fenomenologiei, să le transformăm în obiecte existențiale, psihologice și apoi într-o nouă judecată, să le prețuim semnificația artistică. Socotite astfel ca material, ele au un ce propriu ca savoarea frustă a cîntecului poporan, față de o poezie populară corectată de Alecsandri. Părerile despre artă, judecata lui despre lume, nu sînt aci decît acte caracterizante. Toate contribuie să realizeze un personaj unic în scrisul nostru, în veacul trecut, pe el însuși. Colonelul Grigore Lăcusteanu creează, într-o atmosferă ciudat tolstoiană (vezi armata rusă în adăposturi subterane, în fața Giurgiului, vezi încartiruirea trupelor rusești la 1848), probabil înainte ca Tolstoi să fi publicat *Război și Pace* (apărut în 1872). De altfel un fel de senzualitate a plasticului, o pedanterie a amănuntului care devine sugestiv îl apropie pe ofițerul nostru

de ofițerul rus, cu care e oarecum contemporan, căci la interval numai de vreo 15 ani trăiesc cu armatele rusești în cîmpiile muntene cam aceleași episoade.

Deși îmi propusesem să nu mai ocup spațiul cu citate, de vreme ce *Amintirile* au apărut chiar în revistă, socot totuși necesar să citez aci în mijlocul acestor considerații episodul: *O serată scandaloasă la Bal masqué* (întîmplat cînd naratorul, deși căpitan, era doar un adolescent de 18 ani și jumătate), moment prezentat cu un viu sens epic:

„Într-una din zilele carnavalului 1832, am fost orînduit dejurnă (de serviciu) peste cazarmă. Pe la vremea prînzului, cînd credeam că nici un șef superior nu o să viziteze cazarma, m-am repezit acasă să prînzesc cu mumă-mea (fiind locuința în apropiere de cazarmă). Printr-o întîmplare, vine comandantul regimentului, colonelul Băleanu, nu mă găsește și ordonă adjutantului ca îndată ce voi veni să-mi ia sabia. Seara mă duc la colonelul, îl rog să mă ierte, îmi zice că voiește să ție strict disciplina militară, mă poftește la ceai, îl refuz și mă duc supărat la cazarmă.

În seara aceea erau serate de baluri mascate (cluburi). Eu neputînd merge la clubul cel mare (Noble club) fără sabie — și de temere ca să nu mă afle colonelul —, am rugat pe lieutenantul Alexandrescu, comandantul roței a 4-a, să mă însoțească la un club de al doilea ordin (la Burlan). Amicul meu a consimțit și ne-am dus împreună. Intrînd în club, ne-am oprit în pragul ușei salonului; văzînd înghesuiala din lăuntru sălii, de mulțimea ofițerilor ruși și a femeilor publice, ne-am retras în camera laterală, ne-am așezat amîndoi pe o canapea, distrîndu-ne cu cîte un pahar de ceai.

Deodată ne pomenim cu un maior de infanterie rusesc că se pune în fața noastră și mă întreabă: «Ce ești tu? General de panduri?» Eu tac. «Spune ce ești?

Feldmareșal?» repetă muscalul. Alexandrescu îmi zice: «Răspunde-i rusește, ca să ne scăpăm de el». «Căpitan», îi zic eu. «Căpitan» îmi zice el, înjurîndu-mă de mumă. Pînă a nu isprăvi vorba, i-am aplicat o palmă ca un trăsnet. Amicul meu Alexandrescu, ca printr-un instinct, i-a trăsnit și dînsul alta pe partea cealaltă a obrazului. Muscalul uimit pune mîna în pieptul Alexandrescului; tovarășul meu, deși mărunt la trup și slab ca o iasmă, dar era vînos și iute ca iarba de pușcă, îl înghesuie în colțul zidului și bate pe muscal cu pumnul în cap și prin fălci. Sărmanul muscal cerea ajutorul celorlalți ofițeri, dar în zadar, căci în momentul care se petrecea scena ofițerii fugeau, care cu șapca, care cu capul gol, lăsînd săbiile în salon (de temerea judecății militare).

După săvîrșirea operației, căci abia am scos pe muscal din mîna Alexandrescului, ajutat fiind eu și de căpitan Costache, ajutorul poliției, care și dînsul din cînd în cînd mînca cîte o palmă de la Alexandrescu pentru amestecul său, iar dînsul la fieșcare palmă îi răspundea prin «Sărut mîna, domnule».

Ofițerii ruși adunați toți pe scara antreului din afară ne trimeteau parlamentari, rugîndu-ne să ne împăcăm. Întîi am refuzat, iar mai în urmă am consimțit, fiind insulta răzbunată și cu condiția ca tot maiorul să-mi ceară excuzuri. Atunci ofițerii s-au întors în club, înduplecînd pe maiorul să-mi ceară iertare și să ne dea la toți un supe pentru împăciuire. Eu, temîndu-mă de vreo cursă din partea ofițerilor, la masă, am trimis un bilet prin ordonanță de la club, prin care rugam pe toți ofițerii cari îi va găsi la cazarmă să vie la club. Au și venit îndată vreo zece ofițeri, pe cari ofițerii ruși i-au primit cu o curtenie distinsă și ai noștri încă nu corespundeau mai puțin. Toți au fost poftiți la masă, supeul a fost splendid și garnisit cu o sută de sticle de șampanie.

În timpul veseliei a venit și comandantul rus ca să cerceteze scena întîmplată, însă nu au putut afla nimic oficial de la ofițeri, dacă nu misterios, carele s-au și retras liniștit, fără a da pricină la un nou scandal.

A doua zi, comandantul colonelul Iacobson au raportat incidentul generalului Kiselev, care au ordonat șefului oștirei prin grai (recomandîndu-i discreția) ca să-i prezenteze la cea dintîi duminică pe Alexandrescu ca ofițer de ordonanță, ca să-l vază (căci pe mine mă cunoștea).

În cea dintîi duminică, după ce au primit generalul ordonanțele, îi zice Alexandrescului: «Îți mulțumesc, domnule, și doresc să-ți moderezi și să-ți calmezi caracterul, ca să preîntîmpini nenorocirile care te-ar amenința.»"

Tipul e crîncen, abil și de o vitalitate egotistă remarcabilă, știe să ceară ceea ce i se cuvine, la nevoie e necuviincios nu numai cu caimacanul dar și cu Vodă însuși... Peste un simplu comitet școlar în conferință, dă energic buzna, dacă e vorba de „Mișul lui":

„*A treia zi după examen, întrunindu-se comitetul școalei spre revizuirea notelor examinatoare, au decis primirea în școală a cîtor trei elevi Lăcusteanu, Lahovary și Stoica în clasa I.*

Eu, socotindu-mă în drept a pretinde a se trece Mișul meu în clasa a II-a în urma atîtor silințe la învățătură din parte-i și constatări din partea profesorilor examinatori am intrat în camera de dezbatere a comitetului spre a susține justa mea pretenție...

După o discuție violentă din parte-mi, care a și provocat demisia unuia din membrii comitetului" etc...

Personajul are toate arterele și vinele prinse în concret, e voluntar ca viața însăși în impulsiile ei...

Şi sub aspectul acesta valoarea acestor amintiri e neobişnuită. E o sinceritate egotistă, neconştientă despre felul ei, nu construită din afară, ea creşte din celulele ei proprii dezvoltate. Evoluate. Ofiţerul dîrz cu orizontul închis, orgolios, al veacului trecut, care-şi adaptează rostul lumii întregi menirii lui intense, urmează apoi legea telurică, a perpetuării oarbe, în progenitură... Nimic de altfel în scrisul românesc în epoca trecută nu se apropie de dramatismul intens şi colorat, de emoţia ultimei părţi, în care e povestită viaţa şi moartea Mişului... (Îndeosebi „*Intrarea Mişului în lume*".)

S-a discutat prea mult chiar despre sensul autenticităţii, formulă pe care am folosit-o noi la început cu un sens specific, dar care mai tîrziu a fost greşit răstălmăcită. În genere tinerii scriitori care au adoptat-o au asimilat-o cu jurnalul, cu povestirea la persoana întîi, cu acel *eu* care dă punctul de reper şi coordonare momentelor unei povestiri. S-a uitat însă că sînt şi povestiri la persoana întîi, care nu sînt autentice. Autenticitatea presupune neapărat substanţialitatea şi de fapt amîndouă atributele nu sînt decît moduri de existent ale obiectului. Un jurnal poate să fie searbăd şi precar ca o compoziţie şcolărească. De altfel foarte uşor el devine o modă inexpresivă... Jurnalele celebre pe drept cuvînt sînt cele care creează personajul, care dau expresie unui conţinut substanţial... E desigur jurnalul lui Amiel, e de asemenea şi jurnalul Mariei Bashkirtseff. Nici una dintre opiniile acestei copile nu poate fi luată în serios, dar ce bogăţie de celule organice, ce dinamism cald, vital e întregul însuşi... *Amintirile* colonelului Lăcusteanu sub unghiul acesta trebuie judecate, căci depăşesc totul prin lipsa oricărei atitudini livreşti... Filozoful, oricum poza; fetiţa aceea rusoaică avea conştiinţa că jurnalul ei va fi cetit şi cocheta cu stilul; dar colonelul pensionar şi aprig nu se adresa decît familiei lui... Numai uneori Filimon (prea retoric) şi Ion Ghica, prea literat, prea doritor de pitoresc, izbutesc vorbind despre aceeaşi lume, să poată evoca atît de autentic şi de intens ca Grigore Lăcusteanu. Nici unul nu are însă marea lui bogăţie epică (fireşte, lăsînd deoparte acea balzaciană prezentare de către Ion Ghica, a marelui Ban Tudorache Văcărescu, din *Moravuri de altă dată).* Şi ei biruie doar cînd se referă la evenimente trăite de ei înşişi, căci altminteri nu fac decît literatură în gustul timpului, şi în privinţa aceasta sfîrşitul romanului lui Filimon e de un melodramatism nu departe de haiducii lui N. D. Popescu.

Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu îţi dau impresia tulburătoare a manuscrisului unui roman de proporţiile *Război şi pace*, fără ideologia romanului rus, dar de aceeaşi originară putere de creaţie, din care s-au pierdut trei sferturi — nu în ordine, ci la întîmplare — din totalul foilor... Viziunea e de tablou sfîşiat cu cuţitul, călcat în picioare, zdrenţuit şi pe care îl întinzi, prins sufleteşte, solicitat puternic şi senzual să închipui restul... Nu numai că n-a pierdut valoarea care se cuvenea fragmentului, dar parcă participă şi din acea frumuseţe vie, pe care o urmărea Rodin cînd schilodea în parte statuile sale.

Revista Fuadaţiilor, Bucureşti, an I, nr. 10, octombrie 1934.

MODALITATEA ŞI TEHNICA ROMANULUI POLIŢIST

„Prefer să fiu un criminal inteligent, decît un imbecil moral."

Scrisoarea unui licean într-un ziar de seară

În atmosfera creată de o stupefiantă crimă înfăptuită de trei elevi de liceu, o revistă literară şi-a somat colaboratorii să răspundă: „Ce cred despre romanul poliţist?", dacă ei înşişi cetesc romane poliţiste? şi, oarecum fără nici un rost, „dacă au ucis pe cineva?" Era o cochetărie a revistei noastre cu genul dubios, şi puţine din aşteptările sale au fost înşelate... Căci scriitorii întrebaţi au răspuns cochetînd şi ei cu romanul poliţist. Mai ales că în străinătate mulţi scriitori au arătat, fără nici o jenă, dacă nu chiar cu oarecare ostentaţie, că se pasionează pentru cărţile cu peripeţii penale, lămurind că în călătorie, sau atunci cînd vor să-şi destindă nervii, nu găsesc încîntare mai mare decît fascicolèle palpitante... Îndeosebi de la moartea lui Ed. Wallace, această vogă a romanului poliţist e din ce în ce mai accentuată, iar unele reviste literare serioase au început să acorde coloane, coloane întregi de interview-uri „autorilor populari". Din acel snobism care îi îndeamnă spre gesturi expuse normei „academice", scriitorii de avangardă mai ales, şi-au exprimat preferinţa pentru „actul poliţist pur", adică fără preocupări literare...[1] Un romancier reprezentativ pentru noile formule literare, ca A. Gide, declarase cîndva că, îndestulat de ediţii originale, subţiri, pe hîrtie de Japonia, de China sau doar de Olanda, îi e dor să citească un roman gros, în tomuri numeroase, pe hîrtie proastă de tipar, ca *Les Trois Mousquetaires* al lui Al. Dumas de pildă. Se poate însă răspunde că gustul de a ceti romane populare pe hîrtie proastă nu cată să aibă nici o semnificaţie alta, decît de gust (pur şi simplu), cum de altfel însuşi gustul de a ceti pe hîrtie de cretă care a dat atîtea iluzii literare, nu era decît tot o lipsă de gust, *à rebours*, amîndouă în orice caz eterogene artei. Atît cît poate fi vorba despre artă în ordinea istoricului.

Romanul poliţist beneficiază în modul acesta şi de prestigiul „actului gratuit" cum profită de echivocul „aventurii", dacă nu, cum am spus, de specificitatea „pură", ceea ce l-ar înrudi cu poezia cea mai subţire a zilei de ieri.

În afară de cercurile selecte ale avangardei, sînt încă mulţi care însă se mulţumesc să proclame în romanul poliţist un exerciţiu intelectual, autentic. Problemele pe care le pune orice lucrare de asemenea soi, nu numai că întreţin curiozitatea, dar stimulează — spun aceştia — inteligenţa. De altfel, titlul de mîndrie al acestor producţii e că descind din opera lui Edgar Poe. Iată de ce multă lume cu iluzie intelectuală despre sine asista, nu fără un oarecare orgoliu de iniţiatori, în primele bănci, acum cîţiva ani, la *Procesul Mary Dugan* la Paris.

---

[1] Cu vreo cîţiva ani înainte, tot ca să se arate subţire în artă, aceeaşi lume proclamă geniul clovnilor Fratellini.

În realitate sîntem departe de *Dublul asasinat din rue de Morgue*. Căci romanul poliţist de azi (şi el în continuarea lui Conan Doyle) nu face decît să comercializeze, într-un mod care depăşeşte onorabilitatea literară, insuficienţele marelui poet american. În modul acesta, reţeta lui desprinsă din atmosfera atît de genial realizată, lipsită de acea adîncă autenticitate a amănuntelor, nu mai poate pretinde, după părerea noastră, nici o stimă.

Imagianţie, înlănţuire logică, preciziune (ca opus prolixităţii literare) nu sînt, orice s-ar spune, calităţi pe care să le găseşti în romanele poliţiste. Acestea ni se par mai curînd o întoarcere la exerciţii puerile, la dificultăţi sporite nu din condiţia obiectivă, ci prin precaritatea intelectuală a cetitorului. Autorul prolific al romanului poliţist nu dovedeşte imaginaţie, ci joacă tocmai pe lipsa de imaginaţie a cetitorului său, care e gîdilat şi surprins la sfîrşit cînd i se explică în ce a constat şiretenia.

Că scriitorul de romane poliţiste nu se epuizează cheltuind imaginaţie (de aci şi viteza cu care scrie), o dovedeşte şi forma stereotipă a unor asemenea producţii. Nicăieri reţeta nu funcţionează mai automat şi mai exclusiv, şi rare sînt compoziţiile care să se poată înfăţişa mai farmaceutic decît un roman poliţist. Autorul lor aplică unei simple anecdote cel mult ingenioase, sau unui fapt divers cu aparenţe stranii, procedee de spiţer rutinat şi preocupat de necazurile meseriei.

De altfel, însăşi seria Sherlok Holmes era bazată pe un echivoc logic, de unde îşi trăgea toate nenumăratele ei efecte. Anume, pe confuzia dintre *posibil* şi *unic-dat*. E foarte greu fireşte pentru cetitorul naiv să facă deosebirea şi mai ales să realizeze semnificaţia *posibilului* în raport cu *unicul-dat*.

Cînd Sherlok Holmes spunea: „Aţi trecut pe Regence Street, pe urmă v-aţi oprit la chioşcul de ziare din piaţa Ralley, şi apoi aţi ocolit colţul dinspre Legaţia italiană", interpelatul răspundea întotdeauna uimit şi dezarmat: „Aşa e Mister Holmes, dar de unde ştiţi?" Iar acesta trăgea din pipă şi spunea: „Aţi trecut pe Regence Street fiindcă acolo se construieşte o casă şi aţi luat pe ghete pămînt de la săpături, aţi ocolit pe la chioşcul de ziare fiindcă aveţi în buzunarul stîng îndoit *Daily Mail* de astăzi, pe care l-aţi cumpărat trecînd pe acolo, iar dovada că aţi trecut pe lîngă Legaţia italiană este că aceasta are zidul văros, şi uite aţi luat puţin var pe haine." Invariabil, cel examinat confirma reconstituirea lui Sherlok Holmes, fiindcă aşa avea ordin de la creatorul lui, romancierul, ca să iasă astfel bine socotelile. În realitate, aceasta era numai una dintre posibilităţi. Mai erau şi alte construcţii pe străzile vecine, mai erau şi alte chioşcuri, mai erau şi alte ziduri văroase. Se puteau reconstitui poate 5—6 itinerarii. Concretul în aspectele lui e infinit mai bogat decît în schemele aranjate de un romancier.

De obicei cea mai mare parte din romanele senzaţionale — judiciare-poliţiste, sînt bazate pe ceea ce noi credem că se poate numi *tehnica celor două serii întretăiate*. Anume, se prepară o serie de fapte pe direcţia *A.a.a.a.a.* menite să ajungă în punctul *C*, care e soluţia finală. În acelaşi timp, mult mai discret, se porneşte o serie secundă, intenţionat neglijată, tocmai ca să nu atragă luarea-aminte a cetitorului naiv, *B.b.b.b.b.*, menită să ajungă şi ea tot în *C*. Şiretenia e că, la un moment dat, liniile se întretaie *fără ştirea cetitorului* care, pornit pasionat, palpitînd pe linia *Aaaa-C* nu observă că de la un moment dat se află pe cealaltă serie

Bbbb-C... În virtutea inerţiei dinamismului interior, va transpune totul în linia prelungită, căci nu ştie, cum am spus, că din punctul de intersecţie linia pe care se găseşte a deviat.

Să dăm un exemplu:

X, asociat într-o mare întreprindere, e persecutat de tovarăşul său şi în mod fatal va ajunge să se răzbune. Avem deci seria *A-C*, Persecuţia-Răzbunarea. Tot traiectul va fi presărat cu incidente *a.a.a.a.* în acest sens. Adică tovarăşul va fi o bestie, va provoca zi de zi noi amărăciuni lui X, îi va ameninţa existenţa familiei şi a copiilor... Nu trebuie nici o imaginaţie ca să descoperi incidente de persecuţie, căci cumpărătorul de romane nu e prea dificil. În cele din urmă, după o luptă cu sine însuşi, după mari şovăieli, X va începe efectuarea planului de asasinare a tovarăşului său. Va mai ameninţa de cîteva ori faţă de martori care au memorie bună, şi exasperat îşi va fixa ziua, locul, arma, va trece la executare chiar, pornind de acasă, escaladînd gardul. În momentul cînd să înfigă însă cuţitul, evenimentele pornite discret pe seria *Bbbb-C* i-au luat înainte şi au executat ele asasinatul... În cazul de faţă nişte bandiţi necunoscuţi, nebănuiţi, care urmăreau doar jaful. În momentul intersecţiei e ceva neclar povestit, pentru ca X să continue a fi asasin în ochii cetitorilor şi astfel să nu se diminueze interesul romanului. El se întoarce înspăimîntat, îngrozit de ceea ce s-a petrecut acolo. Crima e descoperită, toate prezumpţiile şi dovezile sînt împotriva lui, va fi judecat, nimeni, nici chiar familia lui proprie, nu-l va crede nevinovat afară de personajul simplu, Inimă bună. Dezlegarea vine însă tot preparată farmaceutic dar discret. Cetitorul nu luase prea în serios un grădinar amator-fotograf, vag mucalit (ca să i se explice trăsneala). Ei bine, abia la urmă află că acesta fotografiase, fireşte întîmplător, chiar scena asasinatului. La juraţi apare astfel dovada certă, iar bunul, nobilul X e redat societăţii.

Am povestit nu numai *Casa misterelor*, ci cîteva sute şi sute din romanele poliţiste. Reţeta poate fi aplicată de orice industriaş al scrisului. O variantă frecventă e să se ia o întîmplare oarecare din gazetă, pornind de la sfîrşit spre început. Aşa cum e în realitate problema, adică de la descoperirea crimei. Deci din *C* spre *A* interferînd eventual cu două serii sau mai multe, care devin tot atîtea piste poliţiste. Actul se întîmplă astfel reconstituit în sens invers cum sînt unele filme comice, în care săritorul e redat ridicîndu-se din apă pe trambulină. Reţeta pretinde însă ca toate probabilităţile să se îngrămădească tocmai împotriva celui nevinovat, nu, cum crede, ca să se deruteze atenţia, ci ca să se creeze elementul melodramatic, fără care procentul cel mai însemnat al cetitorilor naivi, marea masă n-ar mai urmări acţiunea. Căci mai mult decît puerilitatea logică e speculată precaritatea sentimentală.

O altă variantă încă, a reţetei, e să se întîmple lucrurile ca şi cum de formă ar interveni o forţă supranaturală, aducîndu-se în povestire şi un tip pitoresc, incredul, care să verifice superficial şi de formă.

Tonul va trebui să fie în cazul acesta şi mai misterios şi neapărat *tragic*. Stafii, oameni invizibili, cadavre care se deplasează singure, portrete care se desprind din pereţi şi aranjează lucrurile în casă. La urmă se va explica în modul cel mai simplu din lume că e cineva care a avut interes să joace comedia misterului. Un gangster care dorea

să îndepărteze lumea dintr-o gară pentru ca să poată face contrabandă în voie, un falsificator de monede care își instalează atelierul în pivnițele unui castel părăsit și nu vrea să fie deranjat, o societate comercială care vrea să deprecieze un colț din port ca apoi să-l poată cumpăra ieftin.

Totul se petrece astfel cu o sărăcie de invenție, care trebuie să dezoleze un om de cît de puțină imaginație. Mai ales că în vederea soluției finale, pe care publicul n-ar accepta-o nepregătită (căci în genere cetitorii naivi sînt și cei mai pretențioși), autorul trebuie să presare în cursul acțiunii o mulțime de incidente minuscule, printre altele, așa fără nici un rost, care abia la urmă se lămuresc, contribuind decisiv la dezlegare. Deci un pădurar care fotografia, așa fără nici o noimă, o cheie căzută jos, o placă de identitate înregistrată fără nici o legătură cu acțiunea etc. Acest incident însă trebuie dat cu băgare de seamă, amestecat cu altele, ca să nu trezească bănuiala despre deznodămînt cetitorului naiv, care ar fi astfel cu seriozitate convins că autorul lui nu mai are imaginație. El nu trebuie să funcționeze ca semnificație *decît în amintire*, la reconstituirea acțiunii.

Fără îndoială că în afară de aceasta se va recurge la tot bagajul de qui-pro-quo-uri cunoscute din operetă sau de aiurea: a) polițistul care nu e polițist; b) asasinul care nu e asasin; sau mortul care nu e mort; c) fratele care nu e frate; d) protectorul care nu e protector; e) personajul care nu e personajul însuși, ci o sosie, dacă nu chiar un frate geamăn neștiut, rămas la țară și adus fără știrea nimănui să încurce lucrurile.

În ceea ce privește întretăierea seriilor, momentul de echivoc însuși, *inevitabil în orice roman polițist*, apar în genere greutăți tehnice destul de mari.

Dacă e un film, se va pretexta însă că totul se vede printr-un geam mat, ori vom avea o ușe care se închide și se deschide brusc, o năclăire, o șovăială fotografică pur și simplu.

În scris, se va spune că s-a produs un scurt circuit, sau, după ce eroul presupus asasin va intra în camera crimei (cetitorul rămîne afară evident), o dată ușa închisă, se va produce larmă, ori va suna inexplicabil o sonerie, iar eroul va apare cu fața descompusă, fără să ni se spună dacă fața îi e descompusă din oroarea faptelor lui proprii, sau numai din ceea ce a văzut, făptuit de alții.

Prin urmare aceasta ar fi schița romanului polițist, dar dacă e vorba ca pînă la urmă „să fii dus“, trebuie să fii de o lipsă de perspicacitate dezarmantă. Faptul ține de altfel de soiul ieftin al desenelor în care trebuie să descoperi printre frunzișuri și ramuri, un cap sau un cal. Nu e departe nici voluptatea puerilă de a potrivi literele în jocul falacios al cuvintelor încrucișate. În viață ne pot amuza o mulțime de lucruri; dar numai cel lipsit de orientare și de sensul adîncimii autentice poate confunda semnificațiile.

Faptul că se citează nume ilustre de cetitori de romane polițiste, de la Bismarck la Jean Cocteau, cuprinzînd și pe Briand și Paul Morand, nu schimbă nimic din cele de mai sus. Psihologia de azi nu mai postulează genii integrale și infailibile, și deci nu tot ce fac asemenea personaje ilustre e recomandabil. De altfel lor le place cînd sînt măgulite, iar cel mai nevinovat orgoliu al lor e să li se valorifice slăbiciunile. Și pe urmă, firește, lista însăși a personajelor ilustre trebuie verificată ca atare. Chiar din cele pomenite mai sus am contesta vreo trei sub raportul valorii. Nu schimbă nimic din sensul comentariilor noastre nici afirmația precisă

a lui Philippe Guedalla (citat de Paul Morand „că romanul detectiv este recreaţia naturală a spiritelor nobile". De altfel, tot Paul Morand arăta că Briand, întrebat dacă cunoaşte multe romane poliţiste, a dat următorul răspuns de bătrîn cumsecade: „Nu, fiindcă le uit numaidecît, şi de aceea recitesc mereu acelaşi roman".

Se poate spune însă şi despre restul cetitorilor, că au doar iluzia că parcurg alt roman, cînd parcurg o altă fascicolă. Totul e abia camuflat, ca prin simplul adaos de costume şi bărbi false.

E drept că reţeta tehnicei romanului poliţist poate fi întîlnită şi în opere de profund tîlc, ale literaturii universale.

Sînt romane clasice, să zicem aşa, de o tehnică poliţistă. Cîteva din ale lui Balzac, *Crimă şi pedeapsă* al lui Dostoievski şi altele. Cum „poliţiste" erau în afară de povestirile lui Edg. Poe şi cele „crude" ale lui Viliers de L'Isle Adam.

Dar, pe cîtă vreme pentru romanul de cuprins omenesc reţeta acţiunii e ceva auxiliar (şi operele de valoare o evită, vezi Proust), doar ca să se poată oferi ceea ce preţuieşte cu deosebire autorul, în romanul poliţist acţiunea e totul şi e proclamată şi comercializată ca atare. E „act pur" cum s-a spus, utilizîndu-se o formulă crezută de preţ. Căci restul dă o şi mai dezagreabilă impresie de mizerie intelectuală decît însuşi rebusul şi cuvintele încrucişate.

În această neputinţă de a umple schema farmaceutică (pe care tocmai puritatea ei o face iremediabil deficientă) cu material substanţial, se iveşte specific, deosebirea dintre autorii industriaşi şi cei creatori.

Căci fabricarea unui roman poliţist are în genere toate caracteristicile unei comercializări excesive şi exclusive. Analog oricărei producţii accelerate

în serie. Un roman cu gînduri de adîncire a sentimentelor metafizice se lucrează cu atenţia şi răbdarea unui covor de preţ, pe cînd romanul poliţist e uneori lucrat la dictofon, cu notele reţetei ca un şah dinainte, în 4 zile de la comandă, cu neglijenţe în amănunte, cu material prost, cu vopsele ieftine, aşa cum se fabrică în serie covoare cu cadîne şi lei, pentru decorat saloanele de mahala. Un cunoscător nu se poate înşela niciodată. Un om de bun gust va fi totdeauna stînjenit.

Mai întîi caracterizarea personajelor e automată, facilă, după şablon. De obicei fiecare dintre ele e desemnat printr-un tic, fiindcă şi în detalii funcţionează „reţeta". De la luleaua lui Sherlok Holmes, la mania pădurarului amator fotograf, e loc pentru orice. Ca să se dea o aparenţă de obiectivitate caracterizărilor banal adjectivale, adversarul însuşi va exclama mai totdeauna: „Mister Johnston, eşti cel mai inteligent poliţist (eventual aventurier) pe care l-am pomenit; dar, pe jumătate din Londra, pariez că nu-ţi vei ajunge scopurile d-tale tenebroase". Pas de mai spune că *Mr.* Johnston nu e inteligent, dacă o recunoaşte atît de „loaial" pînă şi adversarul.

Reţeta vulgară a fabricaţiei mai impune în dezbatere: *a)* o femeie extrem de frumoasă care va constitui răsplata tuturor străduinţelor şi chinurilor îndurate; *b)* menţiunea ca o parte din acţiune să se petreacă într-un club select, cu membri în frac şi cilindru, căci îndeosebi cetitorii populari englezi sînt obsedaţi de viziunea unui club select, cu membri în frac şi cilindru, cu echipaje sau automobile luxoase; *c)* cîteva aplicaţii sau episoade cu explicaţii ştiinţifice, scene din lumea tehnică modernă: laboratoare fizice, uzine uriaşe, spitale fotogenice, gări, avioane (din acelaşi îndemn „ştiinţific" care face

pe şarlatanii chiromanţiei să se intituleze „profesori"), vor mai fi de asemeni nelipsitele personaje inimoase, devotate pînă la moarte, care „mîrîie" mereu, dar nu se dau înapoi de la nici un ajutor, ele avînd să dea scenele de duioşie şi umor, care fac deliciul de totdeauna al cetitorului nepregătit.

De altfel, înainte de a începe acest eseu am cerut unui cunoscut să-mi recomande şi să-mi împrumute un roman popular, anume de Edgar Wallace, despre care se pretinde că a înălţat genul. Să am astfel material de citat la îndemînă, căci am renunţat de foarte multă vreme la lecturi de soiul acesta, biruit de plictiseală din pricina sforăriei grosolane pe care o ghiceam din primele pagini, rămînînd să îndur doar filmele poliţiste inevitabile, care de altfel urmăresc şi ele de aproape producţia foiletonistică.

Cartea se numeşte *Fluviul diamantelor*. Să nu mai pierdem timpul însă, ci să intrăm în analiză directă, cu prima pagină.

Sublinierile care urmează sînt ale noastre:

„*Nici un afluent al fluviului celui mare nu merge prin ţara Alebilor, şi se zice că acolo trăiesc nişte triburi* sălbatece necunoscute, *cu obiceiuri* ciudate *şi care îndeplinesc* misterioase rituri vrăjitoreşti...
În ţara aceasta se găseşte însă fluviul Diamantelor..."

Mai întîi, deşi afirmaţia e categorică, mereu vom fi sîcîiţi cu povestea: există — nu există fluviul Diamantelor. Prin urmare intenţia de înşelare a bunei credinţe (care aşteaptă avidă fascicola) este evidentă...

În căutarea acestui fluviu, a pornit un explorator. Chiar din momentul plecării avem un echivoc lamentabil în povestire. Organizatorul expediţiei se adresează comandantului care pleacă:

„— *Întrebuinţează busola asta de îndată ce ajungi la primul lanţ de dealuri... alte busole mai ai d-ta?*
— *Da, mi-am pregătit două, răspunse Sutton mirat.*
— *Ia dă-le încoa...*
— *Păi...?*
— *Dă-le încoace cînd îţi spun, porunci scurt financiarul.*"

Fireşte că i se dă, în schimbul lor, exploratorului o busolă intenţionat defectuoasă.

„— *Ciudat lucru, spuse el, uimit, sînteţi sigur că busola asta merge bine? Nordul ar trebui să fie exact încolo, în direcţia pavilionului vaporului.*
— *Ei, năzbîtii, busola asta a fost verificată şi răsverificată.* Crezi poate că am să te las să pleci cu un instrument prost, după ce am cheltuit atîta avere?"

Candoarea argumentului (subliniat de noi) nu va surprinde niciodată pe cetitorul naiv, care nu pricepe că, deşi a cheltuit atîta avere, organizatorul ar putea avea *totuşi* interes ca exploratorul însuşi să nu se mai întoarcă.

Acest cetitor se va mira probabil, mai tîrziu, de puterea de imaginaţie a marelui său autor, căci lui nu i se pare de loc greu de admis ca un explorator să fie atît de nerod încît să-şi dea busola lui bună, pe una *de care-şi dă seama că-i proastă*. Fără ca măcar să încerce să le păstreze pe amîndouă. Fără ca pe drum să mai cumpere alta. Însă toată acţiunea se bazează tocmai pe idioţenia acestui pretins explorator, căci dacă el, sau vreun tovarăş, ar avea şi o altă biată busolă de cîţiva gologani autorul n-ar mai avea „imaginaţie".

„Trecură luni, nimeni nu se întoarse (evident).

Se scurse un an şi pe urmă altul şi tot nu dădură semn de viaţă", ceea ce, la urma urmelor, e destul de explicabil dacă e vorba de un biet explorator neghiob.

În douăsprezece pagini ni se spun apoi tot soiul de fleacuri răsuflate despre sălbatici, despre prizonieri prăjiţi de vii, despre vrăjitori, despre aventurieri mîncaţi cu zeamă de cocos, ca să sugereze astfel cetitorului avid că asta s-a întîmplat întocmai şi lui Sutton. Dar nicăieri nu se afirmă *precis* că el a murit, deşi ni se oferă un cadavru care ar putea (doar) să fie al lui. E deci un „echivoc" care va permite o eventuală şi neaşteptată reapariţie spre sfîrşit, spre uluirea cumpărătorului de fascicole.

Apoi brusc, facem cunoştinţă cu un ocnaş, Amber. În descrierea lui e şi un incident savuros, care arată că Edgar Wallace, cel ce vorbeşte cu seriozitate de „triburi sălbatice, necunoscute, cu obiceiuri ciudate" înţelege să jubileze cînd dă peste cineva şi mai precar decît el într-ale stilului:

„Broşura plicticoasă o scrisese o misionară care trăise 20 de ani în Borneo de Nord. Dar nu ştia, de pildă, să spună mai mult despre climă decît că era caldă."

Acest rîs de porumbe negre e de altfel ilustrat pe aceeaşi pagină, prin portretul fizic al lui Amber:

„Deţinutul să tot fi avut vreo treizeci de ani, de statură potrivită *şi* cît se poate de drăguţ..."

Este eliberat şi, întrebat, declară directorului că îşi va relua „cariera de om certat cu legea" spre fericirea liceanului din tramvai, care primeşte oricînd cu satisfacţie totală „călcarea legii".

Aţi înţeles desigur că acest ocnaş este un „chevalier sans peur ni reproche" pentru uzul visătorilor, la ieşirea de la birou.

„Clubul Pinnock din Curefax Street no. 46 fusese întemeiat în primii ani de după 1800 de un anume Charles Pinnock şi pe vremuri acest club era un celebru punct de întîlnire."

Aşa începe capitolul 2, în care Amber, solicitat de o necunoscută „tînără şi frumoasă", care purta evident „toalete de seară şi o capă", pătrunde cu revolverul şi salvează, luptîndu-se (are „pumni de fier") cu douăzeci o dată, pe un tînăr Sutton pe care aceştia îl stupefiaseră ca să-l jefuiască apoi la joc. Era, cum vedeţi, chiar fiul exploratorului...

Cît despre bravul Amber:

„Această mică aventură era tocmai pe gustul lui. Se simţea azi omul cel mai fericit, căci fusese liberat din închisoare."

Asemenea eroice întîmplări au fireşte un pronunţat gust de iască. E necesar totuşi să cităm o pagină întreagă din roman, ca să arătăm după naivitatea relativă a autorului, după aceea totală a cetitorului (client cumsecade) şi puerilitatea dezarmantă a personajelor. E aci un oarecare Whitey, despre care ni se afirmă mereu că e de o deşteptăciune excepţională. E cel care de altfel e permanent exasperat de prostia celorlalţi, ca un şmecher elev de liceu care vrea „să fie mai curînd un criminal inteligent decît un imbecil cumsecade". Acum, după scandal, el vine acasă la Amber să-i propună o tranzacţie ca acesta să nu mai salveze mereu „pe victime", dar nu se ajunge la nimic:

„Să mă slăbească afurisitul acesta de Lambaire! răspunse Amber furios. Salută-l din partea mea (!)

și să nu mai facă pe grozavul. Vorbește omul ăsta, ca și cum ar fi căpetenia celor patruzeci de bandiți. Du-te îndărăt, sclavule, la stăpînul și maestrul tău și spune-i că tînărul Ali-Baba Amber n-are chef să intre în combinațiile lui.

Whitey sări de pe scaun. Era alb ca varul și ochii îi erau atît de încruntați încît nu mai rămăsese din ei decît o crăpătură.

— Aha, care va să zică, care va să zică știi totul? se bîlbîi el. I-am spus eu de o mie de ori lui Lambaire că ești inițiat. Știu ce ai de gînd să faci, dar bagă de seamă! Și-l amenință cu degetul pe Amber, care-l privea mirat. Ali-Baba și cei patruzeci de bandiți! Așa, știi va să zică afacerea? Cine ți-a destăinuit-o? I-am spus eu lui Lambaire că ești unul din aceia care o să dea numaidecît de rostul întregii afaceri.“

Acum vedeți cît de deștept e acest geniu al răului, Whitey, care-i persecută pe toți ceilalți cu inteligența lui și cu care vor să semene unii liceeni. E destul că Amber să facă o figură stilistică despre Ali-Baba și 40 de tîlhari, pentru ca el să se bîlbîie pierdut, să se trădeze ca un caraghios: „Aha, care va să zică știi?...“ și să spuie cuprins de spaimă tocmai el totul. Ba încă să mai și întrebe ca un idiot „cine ți-a destăinuit-o?“

Mai dă, nerod și indicații despre harta și busola despre care ni se ceruse la început să nu mai știm nimic, căci după întîiele zece pagini, povestea cu exploratorul părea uitată:

„Dacă cumva Amber, pui mîna pe hartă, dă-ne-o. Fără busolă harta n-are nici o valoare... Busola e la Lambaire (altă indiscreție, idioată, n.r.) și el îți trimite vorbă...

— Șterge-o cît mai repede de-aici!... se răsti la el Amber.

Whitey trînti ușa în urma lui.“

Căci deșteptul e de un curaj și de o perspicacitate fără pereche. Amber e și el însă deștept, se uită deci pe fereastră:

„ — Șofeurului nu i-a spus nimic, se încredință el. Așadar era stabilit dinainte să-l ducă acasă.“

De ce era neapărat *stabilit* dinainte să-l ducă acasă? Asta e numai o posibilitate. Putea să fie stabilit dinainte să-l ducă la club sau la casa cu stafii, ori numai la casa rău famată. Și nici în cazul acesta n-ar fi fost nevoie să nu spuie nimic șoferului. Deși Amber are în mînă toate atuurile pe care le știți, și încă altele, nu-l denunță pe Lambaire... pentru că nu sîntem decît la pagina 54. Îi îngăduie să omoare și pe tînărul Sutton. Acesta vine după ce fusese întîia dată salvat cu greu de Amber, vine totuși chemat de Lambaire: escrocii criminali au nevoie de el, căci sora lui are harta faimoasă. Băiatul, spre uluirea noastră, dar nu și a cetitorilor fideli, e convins cu o singură frază și devine instrumentul lor. Iată ce i se spune:

„Vream să ne convingem dacă sînteți sau nu capabil să duceți la bun sfîrșit opera tatălui d-voastră, și acum am convingerea că d-voastră sînteți acest om...

Vorbele acestea le spuse apăsat și cu patos, așa încît tînărul se înroși și nu-și mai încăpea în piele de mîndrie.“

Iată-l trecut și pe acest tînăr prostănac, după o singură întrebare care „l-a făcut să nu-și mai încapă în piele de bucurie“, în tabăra ucigașilor tatălui său, victimă viitoare a lor. Ca psihologie e, orice s-ar spune, o trăsătură tare fină, dar ca imaginație ntîmplarea ar putea să pară mai curînd deficitară.

Mai ales că împotriva tuturor probabilităţilor, chiar după dureroasa păţanie a tatălui, chiar după chestia cu jaful, cînd abia l-a scăpat Amber, fiul marşează (nu e posibil alt cuvînt) şi el pe chestiunea busolei falşe:

„— Dar n-am venit, domnule Sutton, aci (îi spune prevenitor tînărului nostru, hotărît să-l scape, Amber) ca să-ţi admir locuinţa. Spune-i te rog lui Lambaire să te lase să te uiţi şi d-ta o dată pe busolă. Este identică cu instrumentul pe care l-a dat tatălui. Trimite busola observatorului Greenwich şi întreabă-i pe astronomi cu cîte grade deviază. Dacă foloseşti în junglă o astfel de busolă te rătăceşti neapărat la întoarcere.

— Ai auzit, Francis? întrebă Cyntia (sora, dezolată, a tînărului).

— Ah, şi tu asculţi la prostii de astea? răspunse tînărul cu dispreţ. Cu ce intenţie să fi făcut Mr. Lambaire aşa ceva? Doar n-a cheltuit mii de pfunzi numai pentru ca tata să se rătăcească prin junglă.“

Prin urmare prostănacul pleacă şi el cu busolă defectă şi moare şi el. Am fi putut pretinde autorului să găsească altceva mai logic, mai firesc, şi în acelaşi timp ceva mai neaşteptat decît această repeţire automată, chiar dacă dintr-un tată neghiob nu putea ieşi decît un fiu nătăfleţ.

Dacă îţi dai seama de precaritatea frumuseţilor care ţi se oferă, simţi că nu-ţi poţi învinge o laborioasă plictiseală. Imagini şterse, aproximative, descrieri de cromolitografii de cafenea proastă, năclăieli mai mult sau mai puţin sărate acolo unde ar fi nevoie de preciziuni, te fac să arunci cartea. Am reluat-o de vreo două ori doar din obligaţia documentării, dar e peste puterile noastre să continuăm după ce (era inevitabil) la pagina 181, aflăm

că Amber, delicventul cel certat cu legea şi mereu arestat, e chiar, din senin, inspectorul penitenciarelor englezeşti. [...]

Romanul poliţist nu e o carte imorală, ci doar o carte crîncen proastă. Nu are în favoarea lui nici o circumstanţă uşurătoare. Trăieşte speculînd logica anemică a cetitorului său, mediocritatea imaginaţiei lui, exploatîndu-i sentimentalitatea vulgară, dînd oricărui şiret banal iluzia unui joc al inteligenţei.

Această părere nu ne-o schimbă în nici un caz o argumentare în genul celei care urmează — şi nu e prea greu de înţeles de ce — pe care anume o dăm în original, ca să nu-şi piardă nimic de farmec.

„Je ne sais si l'on rend suffisamment hommage au tour de force qu'accomplit le roman policier: faire peur à l'homme contemporain, cela n'est point si facile; dans l'ordre naturel, il en a trop vu; dans l'ordre surnaturel, il ne croit plus à rien etc... Chaque lecteur se sent non seulement une victime possible, mais aussi un criminel virtuel, car le roman russe nous a montré nos abîmes, et la psychanalise nous a révélé la latence subconsciente de nos besoin de meurtre. Tout le monde, aujourd'hui, peut être soupçonné. Le goût de la mort est sur nous: la guerre, les crimes passionels, les accidents de chemin de fer, d'avion et d'auto ont mis le danger à la portée de tous, et nous sommes désormais familiarisés avec cette idée du trépas violent à laquelle nos pères ne pensaient pas, pouvaient ne pas penser. Le plus beau jeu de notre époque, c'est le sang. C'est pour respirer son odeur fade que nous achetons chez le libraire la détective en edition bon marché!...

Aujourd'hui ce n'est plus Bossuet qui menace les grands, c'est Conan Doyle ou Edgar Wallace. (Paul

Morand: *Réflexions sur le roman détective. Revue de Paris*, 1-er Avril, 1934.)[1]

Că asemenea locuri comune vopsite sînt declarate drept o „filosofie" a romanului detectiv de către un admirator al autorului de mai sus (Charles Henry Hirsch, în *Mercure de France*, 15 mai 1934), iar nu schimbă nimic.

Cel mult se poate face constatarea că, aşa cum criminalitatea a luat forme „ştiinţifice" după război, mediocritatea intelectuală însăşi a luat aparente forme de artă.

Un moralism didactic a compromis prin insuficienţa pledoariei lui marile valori intelectuale în toată epoca de după război şi, numai din pricina aceasta, mulţimea preferă pe deşteptul imoral, pe simiescul critic care exprimă cu fraze întoarse pueril („se potriveşte şi aşa!") dispreţul lui pentru Goethe şi pentru toată critica din toate timpurile, în aplauzele unei galerii tern mediocre, pentru care

[1] „Nu ştiu dacă i s-a adus îndeajuns omagiul pentru turul de forţă pe care l-a realizat romanul poliţist. A înfricoşa pe omul contemporan nu e atît de uşor; în ordinea naturală acesta a văzut foarte mult, iar în ordinea supranaturală nu mai crede etc... Fiecare lector se simte nu numai o victimă posibilă, ci şi un virtual criminal, căci romanul rus ne-a arătat abisurile sufletului nostru iar şi psihanaliza ne-a relevat latenţa subconştientă a nevoii noastre de a ucide. Toată lumea, azi, poate să fie bănuită. Gustul morţii planează peste noi, războiul, crimele pasionale, accidentele de tren, de avion şi automobil au pus pericolul înainte de toate şi sîntem de-acum înainte familiarizaţi cu această idee a morţii violente la care părinţii noştri nu gîndeau şi puteau să nu gîndească. Cea mai frumoasă glumă a epocii noastre e sîngele. Şi pentru a respira mirosul său fad cumpărăm de la librar romanul detectiv în ediţie ieftină.

Azi nu mai e Bossuet care să ameninţe pe cei mari, e Conan Doyle sau Edgar Wallace" (fr.). (Paul Morand: *Reflecţii asupra romanului detectiv. Revista din Paris*, 1 aprilie 1934,) (*trad. ed.)*.

chiar această mediocritate săltăreaţă constituie un ideal, intangibil prin mijloacele ei domestice. Astăzi cei care rîd sînt de partea celor şmecheri care pot face uite popa nu e popa, cu trei idei dintre care a doua nu e decît cea dintîi întoarsă pe dos, iar ultima e şterpelită în treacăt de la vecin. Dacă mai numeşti asta a face „experienţă", depăşeşti orice vis al tinerei culturi... Fiindcă acum (din lipsa unei poliţii intelectuale modernizate), valorile nu mai au prestigiu şi orice copilandru preferă „să fie un criminal inteligent decît un imbecil imoral". Căci se găsesc zeci de autori care cred că un criminal poate să fie inteligent, cînd, fenomenologic, acesta nu e decît un imbecil supraactiv.

Adevărul e că mediocritatea culturii contemporane ia o formă conjugată, încît e greu să precizezi dacă deficienţa unui factor e doar din expansiunea celuilalt sau dimpotrivă. Adică e cu deosebire greu să arăţi dacă azi sîntem într-o criză de autoritate (şi de aci înmulţirea ciupercilor pitoreşti şi veninoase), ori dacă nu cumva excesiva înmulţire a ciupercilor cu pălărioare la modă pestriţă a otrăvit vena culturală.

Felul variat, îndrăzneţ, plin de vervă al mediocrităţii de după război a surprins o critică a valorilor destul de firavă (bună cel mult pentru mediocritatea cumsecade antebelică) care nu mai are mijloacele să demaşte un adversar la curent cu teoriile dizolvante. Adevărata mişcare revoluţionară ar fi tocmai apariţia acelei critice axiologice în stare să lupte cu mediocritatea de azi, aşa cum se cere numaidecît o poliţie modernizată, pentru hoţii ştiinţifici de acum.

Romanul poliţist, care nu e decît un lichefiat aspect al mediocrităţii de azi, trebuie deci pus în categoria cărţilor foarte proaste şi pedepsit ca atare.

De altfel tăria lui vine în bună parte şi din numărul cel mare al proştilor care ajută tirajul (şi implicit permiţînd o scădere a preţului, concurează orice carte bună). Nu e mai puţin adevărat că în schimb plăteşte această fidelitate.

Căci în lipsa lui amărîtă de invenţie (deşi se pretinde pe bază de imaginaţie) are cel puţin şiretenia că, prezentînd personaje imbecile drept model de deşteptăciune, dă fidelului său cetitor iluzia, prin comparaţie, că şi el e deştept, că şi el ar putea face la fel.

Revista Fundaţiilor, Bucureşti, an. I, nr. 8, august 1934.

PROFESORUL ŞI GÎNDITORUL P.P. NEGULESCU

Se fac de către gazetele şi revistele literare îndeosebi tot soiul de anchete, în întrebările cele mai surprinzătoare şi eşti nevoit să răspunzi dacă te temi de cifra 13, sau ce-ai face dacă n-ai fi scriitor. E însă un subiect de anchetă neîncercat de nimeni, căreia de atîtea ori i-am răspuns, pentru mine însumi, în înlănţuiri de gînduri întoarse interior. Aş fi vrut anume să fiu întrebat despre cei care m-au influenţat mai mult în compoziţia mea spirituală, de cei cărora le datoresc, mai cu deosebire, felul şi organizarea comportării mele scriitoriceşti.

Sînt doar cîteva nume pe care le-aş fi citat şi dintre ele, negreşit, n-ar fi lipsit acela al profesorului meu de istoria filosofiei.

Am mai încercat tangenţial în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* să redau ceva din atmosfera cursului de istoria filozofiei din anii ultimi de dinaintea războiului, dar prea puţin, atît cît mă duceau într-acolo meandrele psihologice ale eroului meu.

N-am mai fost în noua universitate; întîmpin un soi de rezistenţă organică, o repulsiune pentru

noua clădire, al cărei interior cu ascensor îmi sugerează treceri grăbite de casă de raport şi înnoiri de oameni care „vor să profite de viaţă“. Poate că în sălile acestea să fie orînduiri convenabile pentru laboratorii şi seminarii de chimie, dar lecţiile de istoria filozofiei cu acele înapoieri senine peste veac, le gîndesc numai în sala IV a acelei incomparabile armonii arhitectonice, care era vechea universitate, cu lungul ei culoar cu ferestre albe de catedrală, totul teşit acum de cîrpeala unui nou etaj.

Cum se va mişca oare, în aceste noi „camere“ asaltate de studenţi gălăgioşi, profesorul meu care cerceta înţelepciunea lumii de la început şi se întreba pe îndelete despre esenţa universului? Stilul lui personal e contrazis de noua arhitectură, care s-a vrut prea utilitaristă căci profesorul P.P. Negulescu e fără îndoială cel mai preocupat de stil dascăl şi om din cuprinsul acestei ţări. Elev în privinţa aceasta al lui T. Maiorescu şi al tradiţiei filozofice germane el îşi impunea o linie şi o ţinută care însemnau, o înţelegeam de pe atunci şi o preţuiesc cu deosebire astăzi, o nobilă depăşire, împinsă într-un anumit sens pînă la acea eleganţă supremă care e ascetismul. De altfel cînd zic stil, înţeleg tocmai această eleganţă care, pornită din preocupările aspectului, se intensifică în ordinea morală şi intelectuală, alcătuind cu o palidă voinţă interioară grija pentru puritate. Ceva din frumuseţea severă baudelairiană era în ţinuta profesorului şi gînditorului o sugestie din acel *„je hais le mouvement qui déplace les lignes“*[1].

Zvelt şi liniştit, fără cea mai neînsemnată neglijenţă în îmbrăcăminte, fără familiaritate în gest, îşi ocupa la ora precisă, cu o voită pedanterie, locul în fotoliul de pe catedră. Urma cu o voce scăzută, care în tăcerea încremenită a sălii în amfiteatru, tixite, căpăta putere de şoaptă sugestivă, lecţia săptămînii. Ritmul vorbirii era neschimbat, gestul intenţionat monoton, pentru ca să se evite stridenţele exterioare, iar jocul şi acrobaţia să fie numai în gîndirea înfăţişată cu devotament.

[1] „Urăsc mişcarea care deplasează liniile“ (fr.) (*trad. ed.)*

Aceste expuneri austere rămîn printre amintirile cele mai straniu senzuale, ale experienţei mele intelectuale. Încercam sentimentele de ameţeală, de vie nelinişte şi admiraţie, pe care le încearcă probabil elevul pilot cînd, în lecţiile ultime, maestrul său îl poartă la înălţimi mari, în jocuri pe aripi, în răsturnări acrobatice, în alunecări şi reveniri vertiginoase. Procedeul profesorului ţinea şi aci de acel automatism exterior al ţinutei. Expunea în fiecare lecţie, cu rare excepţii la istoria filozofiei, un autor şi o teorie. Timp de cincizeci de minute, cu o supremă corectitudine intelectuală împinsă pînă la ascetism, se identifica autorului expus, în celelalte zece minute întreaga teorie era însă disecată şi nimicită ca sub un neînduplecat stilet analitic. Fiind vorba fireşte de construcţii rarefiat filozofice sau de teorii ştiinţifice, de mare prestigiu (care, toate, găsiseră larga audienţă în forurile superioare ale culturei), timp de cincizeci de minute erai treptat convins pînă la dorinţa de a deveni adept al lor, pentru ca brusc să te dezmeticeşti la revenirea profesorului şi să-ţi dai socoteala că ai făcut o greşeală aderînd total. Mai tîrziu toată atitudinea mea era numai încordare şi tensiune logică, toate aceste cincizeci de minute. Ştiam că pînă la capăt construcţia întreagă prezintă acel punct în structura ei analog călcîiului lui Ahile şi pasiunea mea era să-l găsesc eu înainte de a-l des-

tăinui precis profesorul. Era în jocul logic ceva din voluptatea vulgară a dezlegătorului de șarade, dar și o îndîrjită mobilizare a spiritului critic pînă la dezolata imposibilitate. Cele mai amețitoare subtilități ale filozofiei sau ale științei în zona ei teoretică îți treceau pe dinainte ispititoare și vag ironice, ca o paradă cinegetică pe dinaintea unui vînător, exasperat că nu e în stare să nimerească.

Toată bruma de spirit critic și exercițiul logic de care sînt în stare îmi vin din acel joc subțire în zonele rarefiate ale gîndirii. De aci mai tîrziu extrema prudență în fața „genului genial" hotărîrea examenului permanent, preocuparea despre punctul vulnerabil, grija unei lucidități continue.

De altfel preocuparea pentru ținută a profesorului nu se traducea numai prin acea eleganță și armonie severă a prezentării imediate, care nu erau decît un corespondent extern al unei atitudini spirituale.

Grija pentru formă, la acest fost junimist mergea mult, adînc spre orînduirea interioară. Corectitudinea rece a frazei în care sentimentalismul și căldura verbală ar fi fost socotite ca vulgare, evitarea oricărui fel de bluff ca păcătuind împotriva stilului, deveniseră organice. De la profesorul P.P. Negulescu am înțeles acea supremă eleganță intelectuală care nu-ți îngăduie să lași să se înțeleagă (așa cum face în mod nedelicat majoritatea publiciștilor ideologi de după război) că ai citit și tu în original toți autorii citați de către cel pe care îl studiezi. Tînărul bluffist de azi cumpără cu 90 de lei o carte, scrie neîntîrziat un eseu și mai ține pe deasupra o conferință, însușindu-și firesc citatele autorului, sugerînd că a luat contact cu toți autorii citați de acesta. Profesorul P.P.Negulescu punea corect, și senioral modest, indicația: „citat de..." De altfel nu numai el, dar nici un elev

nu și-ar fi permis să folosească eseuri și comentarii de a doua mînă, sub amenințarea de a fi comis o gafă, care ar fi răcorit pe toți cei de față. Mi-aduc aminte de liniștea clasei de seminar, devenită prea apăsătoare și de zîmbetul stînjenit al profesorului, cînd vreun student cita încrezător vreun cunoscut vulgarizator, francez, al filozofiei. De altfel la acest seminar de istorie a filozofiei participau extrem de puțini studenți. Înțeleg participau la lucrări, căci altfel asistența era una dintre cele mai numeroase și mai liniștit pasionate. Dar cei mai mulți dintre auditori, ani de zile, n-ar fi îndrăznit să ia cuvîntul de teama vreunei eventuale gafe pe care tăcerea pasionată a sălii pline ar fi subliniat-o și difuzat-o penibil.

Pe urmă contactul original cu operile discutate, stînjenirea impusă de strictețea controlului afirmațiilor descurajau de asemeni.

Am folosit în aceste precizări, mai toată vremea, un timp trecut. Toate cele comentate mi se par astăzi îndepărtate, ireversibile. Clădirea nouă a Universității îmi interzice orice joc liber ai imaginației. Am întrebat însă adeseori dacă profesorul mai e același, dacă e tot atît de audiat, dacă influența lui mai e tot atît de vie asupra studenților de după război. Mi s-a răspuns încetinit că nu mai ține decît cursul despre enciclopedia filozofiei, că nu mai pasionează tinerimea studioasă, că mulțimea năvălește în altă parte, că alta e atmosfera Universității noastre de după război.

Nu m-a surprins asta. Dimpotrivă, a contribuit să lămurească tocmai ceea ce altfel îmi părea inexplicabil.

Tineretul ideolog de după război nu mai cunoaște nici o formă a spiritului critic. S-a întors spre formele primare și eroice ale culturii. E „antiștiin-

ţific", universal, erudit din comentarii de mîna a şaptea, apodictic şi definitiv în afirmaţie ca pe vremurile lui Alexandrescu Ureche.

Preocupările acestui tineret sînt soluţiile imperiale ale metafizicei, spiritul critic a făcut loc veleităţilor cosmice ale misticismului prolific, năzuinţele de înţelegere verticală a momentelor filozofice au cedat expansiunilor orizontale despre istoria culturilor. Acea eleganţă ascetică a formei a dispărut şi ea, generaţia tînără nu se mai exprimă decît apocaliptic, cuvintele sînt toate simboluri mitice fără cuprins fenomenologic, contactul originar e înlocuit cu conferinţe publice, în care Husserl e transpus la o cheie convenabilă şi fluierat. pentru înţelegerea tuturor celor care trec pe stradă şi citind afişul sînt ispitiţi să intre. Problemele clasice ale filozofiei sînt tratate definitiv în foiletoane, iar soluţiile metafizice sînt oferite o dată cu cel mai bun sfat pentru alegerea cremei de ghete. Comentatorii vulgari ai culturii din Germania învinsă de după război, ca Spengler de pildă, sînt idolii acestui tineret, care ignorează însăşi esenţa autentică a filozofiei.

Tineri de 22 de ani se declară cu gravitate (şi se comentează serios între ei) drept creatori de sisteme filozofice, pe care de altfel le schimbă la fiecare 2—3 ani, beţi toţi de libertatea de a zburda în jungla metafizică şi mistică, unde fiindcă nici un control nu mai e cu putinţă, au iluzia că împărăţesc ei cei dintîi.

Nu mai avem nevoie de altceva ca să înţeleg că profesorul P.P. Negulescu şi colegul său Rădulescu-Motru nu mai au nici o influenţă nemediată asupra acestui tineret. Proba era făcută prin înmugurirea şi irupţiunea negativului.

Îmi închipui pe istoricul filozofiei liniştit, palid şi cu discreţie înmărmurit în faţa tînărului din anul al treilea, care îşi expune volubil şi entuziast, sistemul „său" de filozofie, universal ca hidroterapia. Gînditorului complex, pe care un excesiv autocontrol l-a împiedicat întreaga viaţă să se decidă, l-a inhibat permanent, i se cere „înţelegere" pentru sisteme hebdomadare, despre care autorii lor cred serios că refac filozofia universală. Sînt incompatibilităţi absolute.

Şi totuşi va fi sărbătorit la Fundaţie. E adevărat că vor fi în jurul lui mai mult cei care mai se resimt încă de prestigiul acelui incomparabil spirit critic care, alternat cu autenticele mari sisteme, înseamnă cîştigul cel mai de preţ al culturii omeneşti. Aş dori din tot adîncul ca acest moment să însemne şi încheierea acestui ocol de aproape 20 de ani în spiritul Universităţii noastre, spirit dezagregat poate şi din cauza moştenirii dezorganizatoare a războiului.

vol. *Teze şi antiteze* [1936]

TEATRU DE CUNOAŞTERE

Mic epilog după cinci ani

În asemenea condiţii[1] ce şansă de a fi înţeleasă ar putea să aibă literatura de cunoaştere pe care ne străduim s-o sprijinim atîta cît putem? Ce sens poate să aibă o îndîrjire, acolo unde nu e rezistenţă, ci straturi de teren care lunecă? O literatură de cunoaştere presupune o anumită consecvenţă, o anumită răspundere a scrisului. Un divorţ de toate prejudecăţile literare. Şi pe urmă presupune şi ce să cunoşti. Zece eroi plîngăreţi, plimbaţi prin toate romanele noastre (ba aduşi, prin teatru, în urmă)? Iar pe de altă parte o adorare suspectă a frumosului pe care-l cumperi cu cîţiva lei pe piaţă ca prafurile în bulin — acest caligrafic sau epatant frumos în reviste cu poze sau în reviste fără poze, pe care nu e nevoie nici să-l pricepi măcar atunci cînd îl cumperi? Numai să ai aerul. Cîteodată se pot întîmpla şi lucruri nostime cînd ai memoria scurtă.

[1] S-a suprimat o prea lungă introducere despre procedeele literare dintre 1922 şi 1927, anul acestui epilog. De altfel acestea nu diferă prea mult de cele de azi şi asupra lor se revine mai tîrziu. (Notă din 1936.)

Iată de pildă ce reproduce la revista revistelor (cu aerul convins) *Viaţa românească:*

„Războiul, întrerupînd cursul normal al existenţei, răsturnînd tronuri, instalînd regimuri nouă, a alterat oarecum sentimentul «realului». Războiul a zdruncinat tot ceea ce pînă atunci părea stabil şi definitiv achiziţionat în raporturile dintre oameni. Individul care s-a văzut, mai întîi îmbrăcat în uniformă şi trimis pe front, unde ani de zile a fost veşnic în pericol de moarte şi apoi cuprins în vîrtejul vieţii de după armistiţiu, sfîrşeşte prin a se îndoi de propria-i realitate şi de unitatea persoanei sale.

Mai mult decît antirealist, caracterul principal al teatrului postbelic, îl găsim în substituirea unui tragic de cunoaştere, tragicului de acţiune a dramelor anterioare.“

Sînt pagini dintr-un articol-cronică intitulată *Teatru de cunoaştere* apărut în *Nouvelle Revue Française* din martie 1927 şi semnat de criticul temeinic Benjamin Crémieux[1]. Aţi crede că, reproducînd aceste rînduri *Viaţa românească* le-a înţeles sensul, că din toată literatura europeană — publicată în revistele recente — rîndurile de mai sus i s-au părut prin adevărul lor demne de a fi reproduse. Că în sfîrşit literatura de cunoaştere începe a fi înţeleasă ca formula, de către voluminoasa revistă. Fireşte că am avea dreptul să ne bucurăm, noi care de ani de zile am opus cu îndîrjire principiile unei astfel de literaturi, protestînd împotriva contrafacerilor, că

[1] Trăieşte în Franţa între 1888—1944. E cunoscut ca romancier şi eseist. În 1921 îi apare romanul autobiografic *Primul din clasă*. Traduce din dramaturgia italiană şi publică o panoramă asupra literaturii italiene. *(n. ed.)*

în sfîrşit chiar *V. R.* a înţeles lucruri atît de simple. I-am ierta chiar ridicolul snobism literar de a înregistra adevărul numai cînd poartă eticheta cu semnături complicate a străinătăţii. (Căci toată lumea ştie această slăbiciune de cucoană obeză a revistei de la Iaşi.) Nu ne vom supăra măcar nici că n-a făcut cel puţin menţiune de literatura de cunoaştere, pe care de bine de rău o mai practicăm pe aci (dar nici nu era la urma urmelor nevoie de această menţiune). Şi ar fi putut reproduce *Viaţa românească* — dintr-un articol intitulat *Cazul „Vieţii româneşti“ (Revista vremii*, 7 mai 1922) apărut cu patru ani înaintea celui din *N. R. F.* şi în care se făcea procesul literaturii ieşene în termeni care sînt ciudat de asemănători cu cei ai criticului francez:

„*Arta nu e distracţie ci un* mijloc de cunoaştere...
Omenirea întreagă şi, mai mult decît cele mai multe state, România a trecut vreme de cîţiva ani de zile, zi şi noapte, prin încercări de ordin moral şi material pe care nu le gîndise nimeni, niciodată, nu le prevăzuse, pînă în vara anului 1914.
În timpul războiului, cu fiecare nouă surpriză, cugetătorii mari au simţit o prăbuşire de concepţii vechi şi nevoia unei verificări. Acum după război e pretutindeni în apus (cazul filozofiei germane, cazul grupului de scriitori francezi de la Nouvelle Revue Française*) simţită profund şi inexorabil nevoia unei cercetări atente, amănunţite a tuturor mijloacelor noastre de gîndire, de organizare, de exprimare şi chiar de simţire. În cele mai multe din cîte am crezut, războiul ne-a învăţat să nu mai credem.*
Dar din această formidabilă preocupare nimic nu se simte la noi...
Socotim (că anume vorbind despre Viaţa românească*) din ciocnirea violentă a unor convingeri pro-*

funde pînă la trădarea de ţară, cu restul cîtorva milioane care au gîndit altfel, ar fi să se resimtă în literatura noastră zguduiri din temelii şi să se vadă reapăriri de viaţă sufletească în stare să lumineze adîncuri...
Ei bine, n-au ei nimic de verificat, nimic de înnoit — la ei sau la alţii — nimic de pus într-o altă lumină? Toate numerele de după război ale revistei (la fel cu cele de dinainte de război) ar fi să dovedească însă că n-a fost vorba de asemenea conflict şi mai ales de asemenea natură...“

Dar e timp pierdut cu orice precizare. *Viaţa românească* n-a reprodus pasagiile din articolul lui Benjamin Crémieux, anume fiindcă le-a înţeles sensul şi capacitatea de adevăr. Ea le-a reprodus doar pentru că erau semnate de un critic care scrie la Paris, cum a publicat articole despre Proust tot pentru că s-a scris la Paris, cum reproduce în fiecare număr articole din revistele străine numai pentru că sînt străine. *La Revue de Paris*, *Mercure de France*, *Europe*, *Nouvelle*, *Le Monde Nouveau* sînt citate într-un singur număr de cîte două ori fiecare, pentru ca toată lumea să ştie că *Viaţa românească* e pariziană, e franţuzească, e europeană, e mondială, în sfîrşit. Revista voluminoasă de la Iaşi se poartă cu revistele româneşti pe care nu le citează decît dacă sînt domestice, aşa cum arhivăreasa se poartă cu cucoanele celelalte din urbea judeţeană.

Literatură de analiză, de stabilire de raporturi între stările de conştiinţă, de cunoaştere? Dar în ziua cînd *Viaţa românească* ar pricepe asta ar însemna să-şi închidă taraba. Ea care oscilează între o literatură de realism pitoresc şi anecdotă; şi care

îşi completează fiecare număr după revistele şi cărţile de ştiinţă străine amestecînd laolaltă, nedigerate în 150 de pagini de tipar? Literatură de cunoaştere, literatura *Gîndirii*, cu poze şi artă revoluţionară (cu voie de la poliţie), literatura de cunoaştere a integralului, copiat după cele treizeci şi ceva de reviste străine de avangardă care apar în toate capitalele europene, refugiindu-se de groaza realismului în zona cărţilor poştale expresioniste şi a genului figurilor decupate cu foarfecele, literatură de cunoaştere?

Să fim serioşi.

Viaţa literară, Bucureşti,
an. II, nr. 53, 28 mai 1927.

ŞI DEVALORIZAREA RĂZBOIULUI
ŞARJA DE LA ROBĂNEŞTI

Cît regret că nu am la îndemînă prima scrisoare a d-lui colonel Alex. Filitti, adresată către comitetul care vrea să realizeze un bust veteranului erou Gh. Donici. Dar e îndestul şi ceastălaltă apărută luni, în *Epoca*, pentru ca să caracterizeze un autentic ostaş, dintre cei care, cu adevărat, au dat cîte o raită prin întinderile imateriale ale morţii. Mai mult decît orice raport oficial, mai mult decît orice decoraţie, mai mult decît orice discurs emfatic, tonul greu de bun-simţ şi seriozitate al scrisorii d-lui colonel Filitti mă convinge că la Robăneşti s-a petrecut un fapt de arme la înălţimea cazurilor celebre citate în istoria militară.[1]

Reiese din scrisoarea d-sale, că, mai întîi, comitetul organizator crezuse serios că şarja se jucase „cu sabia afară“, că veteranul erou, pornind, „a fălfăit capela“, că a ţinut un fel de discurs, că ar

---

[1] Astăzi, cînd din nou doctrinele care glorifică războiul ofensiv au curajul de a se afirma curent, ni s-a părut necesar să reluăm cîteva pagini, care să precizeze o atitudine în cadrul dezbaterilor totalitare de acum. (Notă din 1936.)

fi căzut „cel dintîi", că nemţii uimiţi au prezentat „bareta de decoraţie", a bătrînului ostaş căzut vitejeşte.

Dacă îmi amintesc bine din zilele cînd dormeam în tranşee, nimic nu ne irita, pe mine şi pe camarazii de acolo, decît acest soi de literatură indigestă şi lipsită de orice seriozitate. Ne soseau gazete dinapoia frontului cu descrieri nesărate de eroisme conforme imaginaţiei sedentarilor, care erau arse cu furie şi acompaniate de cîntece obscene dinadins. Pentru cine a fost pe front sînt îndeajuns cîteva rînduri, ca să vadă dacă are a face cu un ostaş autentic, sau cu unul improvizat. Succesul imens al cărţii lui E. Maria Remarque stă tocmai în accentul ei de nudă sinceritate, în oroarea oricărui „clişeu", a oricărui insipid convenţionalism.[1]

Pentru cei care nu pot aprofunda nimic, totul se reduce la acest convenţionalism de atitudini. Actorul prost ca să arate pe scenă că a băut cu poftă plescăie cu limba şi priveşte lung paharul, ajutorul de secretar ca să arate că meditează se fotografiază cu degetul arătător la tîmplă, ginerele şi mireasa ca să arate că se iubesc se fotografiază ţinîndu-se de mînă, cîntăreţul de operă îşi exprimă nemaipomenita-i pasiune ducînd mîna îndoită deasupra inimii, poetul fără talent îşi lasă chica şi lavaliera murdară. În sfîrşit, eroii din cărţile cu sentimente nobile se duc la moarte „cu sabia afară", „fîlfîind capela" şi ţinînd discursuri de parcă ar avea stenograful alături.

Cît înţeleg jena d-lui colonel, care în calitate de căpitan a comandat această faimoasă şarjă de

[1] Vezi totuşi, pentru fronturile apusene articolul următor. Se pare că autorul german a trecut dincolo de cealaltă barieră. (Notă din 1936.)

la Robăneşti, cînd arată, cu bun-simţ şi soldăţească sinceritate, că aceste detalii ridicule n-au fost necesare, pentru ca bravura roşiorilor săi să aibă tot elanul întunecat al celor destinaţi biruinţii sau morţii şi, mai ales că, fără să se dedea la literatură şi mimică mediocră, bătrînul voluntar Gh. Donici rămîne una dintre figurile cele mai frumoase ale marelui război.

„S-a şarjat cu lancea în cumpănire", spune fostul comandant, „toţi purtau căciuli, eroicul bătrîn" nu s-a amestecat în comanda unităţii, n-a căzut cel dintîi etc., etc.

Şi încheierea de reală frumuseţe:

„Totul s-a petrecut astfel cu mult mai simplu de cum arată apelul, fără fraze şi fără gesturi".

Astfel, ostaşul apare încă o dată, în curajul cu care luptă împotriva prejudecăţilor mediocre şi a banalizării unor fapte frumoase.

vol. *Teze şi antiteze*, [1936]



MARE EMOȚIE ÎN LUMEA PROZATORILOR DE RĂZBOI

Ziarele streine publică, și nu numai cu intenții de reclamă, lungi și pitorești dări de seamă despre modul în care scriitorii de război (cum să le zicem altfel ca să evităm perifraza: scriitorii cari au descris războiul?) își cheltuiesc milioanele, cîștigate cu cărțile lor. E. Maria Remarque a plătit numai impozit 20 de milioane de lei, Sheriff, autorul unei piese de mare succes cu subiect din război, și-a cumpărat castele și latifundii etc.

E cert că literatura de război cunoaște astăzi apogeul interesului și asta datorită în primul rînd acelui faimos: *Pe frontul de vest nimic nou*. În Germania au apărut, îndată ce s-a presimțit triumful lui Remarque, nenumărate alte volume în legătură cu înspăimîntătoarea descompunere, care a fost războiul cel mare. Și atît de mare a fost impulsul spre succes, încît chiar volumele de zonă secundară au atins cifre de tiraj amețitoare. Mișcarea a trecut — verificînd acel principiu al interdependenței — în Franța, unde editorii au deschis toate pivnițele depozitelor, înlocuind copertele prăfuite ale volumelor nevîndute. Iar *Le Feu*, *Croix de Bois* au venit din nou în discuția publică. Foiletoane, interviewuri, studii vin să zguduie cu un acces tardiv de febră, convalescența popoarelor care au trecut prin istovitoarea criză.

În Anglia literatura de război era aproape necunoscută. Cartea lui Remarque, sau mai exact succesul ei, răstoarnă o liniște aparentă și erupția sentimentelor îndelung refulate se face cu violență. Piesa lui Sheriff: *Călătoria din urmă* va ține afișul probabil cîțiva ani în toată lumea.

Și peste toată această agitație, reînsuflețire și reînfierbîntare cade dușul cărții lui Norton Cru: *Témoins de la grande guerre*. Nu e de mirare că furia cu care a fost întîmpinată această carte echivalează aproape cu aura literaturii de război.

Acest francez din Canada e un profesor sec și pedant. El și-a impus să examineze condițiile *documentare* ale cărților care și-au propus să ne dea o imagine a vieții de război. E ceva de negustor, care nu vrea să se lase păcălit, în migălozitatea și încăpățînarea cu care acest „belfer" cercetează și confruntă fapte, dovezi, mărturii și detalii documentare. Concluziile lui sînt uluitoare și au stîrnit o crispată și înfuriată protestare.

Luptă, pe toate fronturile ideologiei, cu încăpățînarea sălbatecă de a respecta numai adevărul. Aduce, în bîlciul tuturor libertăților imaginației, o privire rece și o rezistență calmă. De altfel nu face decît să aplice marea metodă a tradiției filozofice și științifice.

Rezultatele: toată literatura de război eroică și efervescentă ca sifonul e falsă. Fals cîntecul patriotic, false înaintările cu trompeți și „tobe" ca la „nuntă".

La atac nu se pornea cu discursuri, soldații nu chiuiau de bucurie cînd primeau ordin de luptă. Literatura apologetică e o mistificare. Dar în sfîrșit cu asta mai convenea lumea. Metoda lui Norton Cru face însă și *victime absolut neașteptate:* Barbusse, Dorgelès, E. Maria Remarque. Tot atît de falsă ca literatura apologetică e și cea denunțătoare.

Orgiile de sînge și foc sînt de domeniul fanteziei, munții de cadavre n-au existat, tranșeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. Nu curg rîuri de sînge la război, nu sînt atacuri de baionetă (citiți exact *nu există*, *n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete*). Materialul documentativ al lui Norton Cru, adunat într-un volum de 700 de pagini, e imens.

Îmi aduc aminte ce mirare stîrnea aci la noi afirmația mea că deși am luat parte la vreo optsprezece atacuri care au fost calificate de baionetă, de fapt niciodată n-am ajuns la o ciocnire propriuzisă. Cînd unii pornesc la luptă, ceilalți se retrag pentru ca să revină apoi. Credeam că asta a fost numai pe frontul nostru mai modest. Norton Cru afirmă că același lucru s-a petrecut pe toate fronturile marelui război.

Cărțile care exagerează masacrele sînt tot atît dușmane adevărului cît și cele care idilizează luptele.

Norton Cru recunoaște că războiul e o grozăvie atît de insuportabilă încît e de prost gust să i se exagereze atrocitățile de abator. Dramele interioare au fost, și în război, cele mai cumplite.[1]

---

[1] De altfel literatura ostentativ „pacifistă“, care aglomerează ororile războiului, exagerînd cataclismele sîngeroase a exagerat indirect și rezistența psihică a supraviețuitorilor. Era deci destul ca un tineret exaltat, dornic de a săvîrși ceva excepțional, să fie la rîndul lui ispitit să-și încerce norocul și rezistența. Ceea ce au depășit alții de ce n-ar

Literații războiului s-au supărat că s-a produs dovada că operele lor sînt produsul fanteziei. De fapt Norton Cru nu tăgăduiește (și aci e ironic îndestul) valoarea lor „literară“, dar le-o tăgăduiește pe cea documentară. Iar cartea lui e un monument în istoria spiritului lumii.

vol. ***Teze și antiteze***, [1936]

---

suporta și el? De alt soi a fost drama războiului, decît de măcel colectiv. A fost drama personalității, nu a „grupei anonime“, nu cataclism anonim. De aceea în *Ciclul morții* n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă, ci numai viața interioară a insului. La fel, și în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război.* Cartea lui Norton Cru îmi dovedește că și pe frontul apusean dramele au fost de același soi personal ca pe frontul nostru. (Notă din 1936.)

DELIMITĂRI CRITICE

„Limba literară"

Dacă începem seria delimitărilor cu analiza acestei formule nu e atît ca să vidăm un început de polemică şi nu e atît din cauză că viciul pe care îl etichetează bîntuie aproape cu furie literatura noastră, cît din relativa uşurinţă a documentării.

Cum avem intenţia să ne ocupăm de o adevărată colecţie de prejudecăţi şi superstiţii literare: „stil", „poezie", „simbol", „mister"; „frumos", „muzicalitate", „literatură", „tradiţionalism", „critic specialist", „emoţie", „traduceri literare", „şcoli literare" etc. poate că ar fi fost mai firesc să începem chiar cu cea care deschide seria. Viciul „stilului" cu toate că e mai subtil, sau poate tocmai din cauza aceasta, e cu deosebire periculos. Dar am fi căzut chiar în păcatul pe care îl condamnăm. Imposibilitatea unei documentări ne-ar sili să ne mulţumim cu o serie de figuri frumoase, „dansuri în jurul chestiunii" cum le-am mai numit cîndva, care însă ne dezgustă cu deosebire. De vreo treizeci de ani asistăm la acest sport care constă în „a spune frumos ceea ce toţi gîndesc la fel". Fiecare gazetă are rubrica ei aşa-zisă fixă, iar revistele literare se dispensează de multă vreme de studiul gîndit şi documentat, mulţumindu-se cu cronica diletantă, făcută cu rîndul de către redactori care n-au altă ocupaţie[1]. Fireşte şi impresiunile unora sînt interesante, dar, sub pretextul că Anatole France, Jules Lemaître şi Rémy de Gourmont şi-au comunicat în scris, periodic, impresiile, să fim necontenit nutriţi cu siropul unor note anodine e la urma urmelor obositor. Ne interesează un „da" sau un „nu" al unui om superior, dar ne plictiseşte o peroraţie fie ea pretins spirituală a celui dintîi venit. De altminteri impresionismul lui Anatole France de pildă, totdeauna precis informat, totdeauna schimbînd unghiul de privire cotidian, impresionism înapoia căruia se ascund, abia mascate, o bogată lectură, o cunoaştere rară a culturii clasice şi filozofice şi o incomparabilă experienţă, e cu totul altceva decît naivele jocuri de cuvinte din ce în ce mai puţin originale cari ni se servesc în ultimul timp.

Şi dacă facem ocolul acesta chiar de la început e ca să punem oarecum punctul pe i. Iar acest punct pe i e că toată generaţia de după război e o generaţie condamnată, din punct de vedere cultural, superficialităţii. Luptînd cu greutăţi materiale de neînvins, pierzîndu-şi timpul cu ocupaţii mărunte, dar menite să-i asigure existenţa cotidiană, neputîndu-se dedica unor studii mai îndelungate, nici nu are măcar posibilitatea să se instruiască. Nu mai sînt biblioteci.

---

[1] Bineînţeles că acestea sînt valabile pentru timpul cînd articolul a fost publicat (în 1924). După 14 ani socotim că împrejurările sînt azi ideale. (Notă din 1936.)

Înainte de război orice profesor de liceu își putea permite luxul să-și îmbogățească colecția de cărți adăogîndu-i, lunar, două-trei volume noi. Și mai ales își putea permite luxul să aibă timp să le citească. Chiar să studieze și să descrie o chestiune, dacă era scriitor. Iată de ce azi profesorii și intelectualii mai în vîrstă tot au cîteva rafturi de cărți. Cei tineri citesc pe apucate. Cele două biblioteci publice sînt deschise numai în ore de lucru, cînd fiecare e reținut de ocupații cotidiane. Gîndiți-vă la acestea și veți înțelege de ce tot ce se scrie în timpul din urmă e atît de puțin substanțial, atît de sărac documentat, cu date însemnate aproximativ din memorie, cînd nu cu totul evitate. Veți înțelege de ce mai toate articolele cutărui tînăr director de revistă și ziarist nu sînt decît variantele unui aceluiași motiv, de ce toți cronicarii se ocupă numai de ultima carte trimisă acasă de autorul binevoitor.

Nu e mai puțin adevărat că se scrie mult.

Scriu tinerii noștri pe capete. De aceea întîlnești aceleași nume în mai toate revistele (așa că se deosebesc numai datorită aportului tipografului). Scris grăbit, care nu angajează: articol de impresii, o laudă indigestă a prietenului care a lăsat să se înțeleagă că va face un contra-serviciu, poezie în gustul zilei și altele de felul acesta.

Marile probleme, discuțiile pe care fiecare generație le reia — firește fără să le rezolve, dar nu fără să le frămînte în lumină nouă —, sînt inaccesibile acestei generații care pare sortită unei vegetative mediocrizări. De la directorul de revistă care cere „dă-mi ceva pentru numărul acesta“ pînă la colaboratorul [care] „dă ceva“.

Mărturisim — oricît de penibil ne-ar fi lucrul acesta — caracterul de *pro domo* al digresiunii de

mai sus. Am tot amînat ani de zile cercetarea problemelor indicate la începutul acestui articol, nădăjduind că împrejurările se vor schimba. Dar timpul trece și așteptarea se vădește din ce în ce mai inutilă. Nu ne putem sustrage destinului comun unei generații întregi.

Iată de ce aceste „delimitări critice“ nu vor avea o ordine organică, de ce citatele vor fi reduse, de ce materialul documentar va fi uneori iluzoriu și de ce ici-colo se vor resimți impresii de nesiguranță.

*

Mai întîi ce e „limba literară“, ce vor să înțeleagă prin asta protagoniștii curentului? Ar fi un fel de noblețe de ordin artistic acordată unui anumit vocabular. Sînt cuvinte literare și cuvinte neliterare. Cuvinte „poetice“ și cuvinte „prozaice“. Locuțiuni a căror simplă enunțare înseamnă artă și altele care „jignesc“ pur și simplu.

Privilegiul acesta e acordat îndeobște cuvintelor așa-zise neaoș românești și el e suficient să consacre un scriitor. De aci și goana atîtora dintre poeți și prozatori după asemenea cuvinte. Arhaismul colorat, provincialismul surprinzător înfloresc în scrisul lor ca niște floricele în caligrafia unor copiști.

Indiferent de înțeles, cuvîntul e întrebuințat pentru culoarea lui, pentru calitatea națională sau tradiționalistă, pentru vechimea lui. Într-atît de mult încît de multe ori falsifică sensul frazei întregi. Vom vedea mai la vale, cu citate, pînă unde a ajuns viciul acesta.

Întrebarea e însă de unde a pornit acest veritabil curent și care au fost împrejurările care l-au favorizat?

Originea lui pare să fie într-o surprinzătoare concepţie a frumuseţii „limbii" în afară de frumuseţea înţelesului. O concepţie a unei valori de ordin verbal, paralelă cu valoarea conţinutului. Cu rădăcini îndepărtate în prejudecata că mai toată lumea „simte şi gîndeşte frumos, dar nu poate să exprime frumos". Expresia „frumoasă" chiar cînd nu are idei, ar fi privilegiul unor anumiţi indivizi cari ar fi scriitori. E drept însă că unii au fost de părere că şi cei neînzestraţi pot lua lecţii ca să ajungă, vezi bine, să se exprime mai mult sau mai puţin „poetic". În multe şcoli s-a predat multă vreme retorica cu un capitol special pentru învăţarea stilului (căci în Franţa, de pildă, limba era formată, şi deci mai mult sau mai puţin în afară de discuţie).

E poate vechea discuţie dintre „fond şi formă". Poate că rădăcinile ei sînt cu atît mai puternice cu cît căutăm mai în trecut. Academia Franceză a fost formată ca să cerceteze frumuseţea cuvintelor, exact nobleţea lor. Cuvîntul cîine nefiind nobil nu se putea pronunţa pe vremuri pe scenă. Şi invers, atîtea cuvinte frumoase se pot întrebuinţa şi acolo unde nu e neapărat nevoia de ele, aşa cum unele actriţe pun pantofi eleganţi chiar cînd joacă roluri de ţărănci.

Valoarea verbală a cuvîntului a luat diferite forme, după diversele şcoli literare. Clasicismul alegea pe cele „nobile", romanticii se pasionau după cele „pitoreşti", simboliştii cultivau pînă la manie pe cele „muzicale".

Scrie undeva Rémy de Gourmont:

„*E dumnezeiesc cîtă muzicalitate, cîtă armonie cuprinde acest vers de Mallarmé:*

«Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée.»"[1]

iar Ion Minulescu mărturisea că a scris odată o romanţă care cuprindea versurile:

Să putrezeşti pe Rio de La Plata

numai atras de sonoritatea ultimului cuvînt.

Fără îndoială nu se poate tăgădui un anumit farmec unora dintre cuvinte (cum nu se putea tăgădui un anumit farmec chiar şi beţiei de cuvinte).

Pe cine nu a obsedat anumite nume italieneşti: Pic dela Mirandole (cea mai plată romanţă italiană e fermecătoare *pentru cine nu pricepe verbele)*, sau chiar din alte limbi: Trebizonda, Caravanserai, Rose-France, altele prin savoarea lor arhaică: „le Vidame de Maule" (Viliers de l'Isle Adam e maestru în privinţa asta). Dar acest farmec e cu totul alături de artă. Limba ca mijloc de expresie[2] — şi acesta e rostul ei — e un simplu instrument. Calităţile care i se pot pretinde sînt cele adecvate scopului: corectitudine gramaticală, flexibilitate sintactică şi precizie (în sensul de proprietate). Orice altă preţuire a cuvintelor, oricît de agreabile ar fi ele, e o adevărată perversiune.

Corectitudinea gramaticală e fireşte în grija filologilor.

Flexibilitatea sintactică şi proprietatea termenilor sînt obligaţiile artiştilor şi oamenilor de ştiinţă.

De altminteri mai mult decît orice, înmlădierea şi articularea frazelor sînt chestiuni de temperament.

---

[1] „Ţi-aduc copilul unei nopţi din Idumeea" (fr.) *(trad. ed.)*.

[2] Alături de culoare şi pensulă, de instrumentele muzicale etc. Precizăm, fiindcă s-a înţeles pare-se greşit. (Notă din 1936.)

Proprietatea expresiei e o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiinţă în sensul superior al cuvîntului. Ea este piatra filozofală a îndemînării. Cîmpul ei este nelimitat într-atît încît ştiinţa se mai defineşte în logica modernă şi ca o limbă precisă. Fireşte că precizia expresiei atunci cînd e vorba de gînduri şi simţiri obişnuite nu are vreo valoare deosebită.

În asemenea ocazii ea e un patrimoniu comun, moştenit, împrumutat. Toată lumea se exprimă precis în domeniile în care se simte familiară: şoferul cunoaşte terminologia motorului, plugarul pe cea a cîmpului, funcţionarul pe cea a biroului.

În general, cum e admis în logică, progresul unei ştiinţe se poate caracteriza prin progresul pe care l-a făcut în terminologie. Zonele de la periferie, greu de apreciat, sînt *totdeauna imprecise ca expresie*.

Unde începe dificultatea este în lumea fluidă, instabilă, insesizabilă, a gîndurilor superioare, a simţirilor complexe, a tonalităţilor sufleteşti infinit nuanţate. Sarcina poeţilor şi a marilor gînditori e uriaşe.

Dificultatea de expresie e în raport direct cu valoarea gîndirii, sentimentalităţii şi sensibilităţii. O limbă incapabilă de nuanţe este limba unui popor cu simţirea nediferenţiată. E adevărat că se admite cu mai multă uşurinţă un termen tehnic decît unul psihologic. Se convine mai uşor că se poate folosi cuvîntul „thermocauter", dar se admite mai greu „sensibilitate", deşi ambele reprezintă puncte din curba de evoluţie a culturii, căci amîndouă corespund la noţiuni noi. *De asemeni, ceea ce complică alegerea cuvîntului propriu în aşa măsură că singuri artiştii pot rezista (căci altminteri totul s-ar rezolva cu ajutorul dicţionarului), e obligaţia de a-i determina chiar atunci cînd e propriu ca înţeles, întinderea, intensitatea şi tonalitatea conţinutului.*

Astfel cînd cineva traduce, de pildă:

„*De dragul ei* (al Penelopei, n.r.) *noi aşteptăm* deapururi
Ne tot sfădim rîvnindu-i frumuseţea."

Cuvîntul „de-apururi" e impropriu ca întindere: zece ani de cînd aşteptau peţitorii sînt prea puţin pentru „de-apururi" (iar ca metaforă e direct indigest).

Iar cînd acelaşi traduce:

E Mentes, ce-are tată pe-Anhialos
Cel ortoman *şi-i domn peste poporul ...*"

Cuvîntul „ortoman" este impropriu ca tonalitate. E un cuvînt prea sugestiv turcesc pentru eroii greci, prea nou faţă de caracterul străvechi al *Odiseei*, prea vechi şi local faţă de limba curentă.

Iar cînd acelaşi traduce într-altă parte:

„*Biruie craiu-n mînie pe cei care-i stă sub poruncă...*"

Biruie greşeşte (nu păcătuieşte) din punctul de vedere al intensităţii.

E de la sine înţeles că ne-am oprit numai la greşelile subtile care privesc valoarea de nuanţă a cuvîntului. Ce să mai vorbim de greşelile grosolane, de cele care privesc pur şi simplu proprietatea termenilor concreţi, sau de cele care jignesc locuţiunile caracteristice limbii (greşeli pe care le fac în genere cam toţi cei care se exprimă într-altă limbă decît cea maternă, pe cînd greşeala în ceea ce priveşte valoarea cuvîntului, comună celor de rînd, este evitată doar de artişti adevăraţi).

Cînd cineva traduce o convorbire, într-o piaţă veneţiană, dintre oarecine şi senior Lorenzo cu:

„Nu se poate, coane Lorenzo", cum ni s-a întîmplat să întîlnim nu de mult, nu mai încape îndoială că avem a face cu o ridiculă confuzie de înțelesuri.

E mai puțin ridiculă, dar tot reală greșeala de a traduce *„fourgon"* prin „căruță", *„profeseur"* cu „dascăl" etc., etc.

De altminteri am mai protestat cîndva împotriva faimoaselor traduceri-localizări. A traduce „literar" este una dintre aberațiile unui curent despre care ne vom ocupa mai jos. De fapt o traducere trebuie să fie exactă. Atît și nimic mai mult. Adică:

1. Să nu siluiască gramatica.
2. Să traducă exact cuvîntul ca înțeles—ca întindere, intensitate și tonalitate a conținutului în ceea ce privește nuanțele.

Numai așa o operă tradusă își va putea păstra individualitatea, energia și culoarea locală. Atît cît e posibil. De altminterea traducerea „mai bună decît originalul" care să rămînă totuși traducere e o absurditate. Numai nuvelele banale, versurile șterse cîștigă uneori în traducere. Shakespeare, clasicii francezi, Baudelaire, Ibsen pierd totdeauna.

Ceea ce ne-a făcut să punem ca motto unui început de traducere din *Femeile savante* de Molière:

„Cele ce urmează nu constituie o românizare a textului francez. Cu atît mai puțin o localizare. Traducătorul a căutat să păstreze cît mai mult structura și fizionomia operei lui Molière. De aceea a spus Femeile savante *și nu femeile învățate. De altminteri sfătuiește pe cetitorii care știu franțuzește să prefere originalul."*

Căci, cum s-a mai spus, limba unui popor e ceva organic. Ea este, am putea spune, o adevărată proiecțiune a structurii lui sufletești și această structură este rezultatul unei nesfîrșite evoluții. Să

luăm de pildă două cuvinte: franțuzescul *cabaret* și românescul *cîrciumă*. Ele sînt de obicei traduse unul printr-altul. Dar una e cîrciuma românească cu gălăgioase chefuri românești, cîrciuma cu obișnuita crîșmăriță, cu lăutari care oftează cîntece de inimă albastră la ureche, cu oameni de-ai noștri care beau de inimă rea sau pentru că le e lumea dragă și altceva e cabaretul franțuzesc lipsit de orice pitoresc, de orice vag oriental, cele mai adese un local de debit la fel ca înfățișare cu restul caselor din sat. Românul nu se simte bine la cabaret și franțuzul nu înțelege farmecul mititeilor și al Odobeștilor. Pune-i unul în locul altuia și *le-ai falșificat psihologia*. Nu mai vorbim cînd e vorba de tradus o piesă de Ibsen cu atmosferă grea, apăsătoare, formalistă într-o localizare „curat românească".[1]

Și ca o admirabilă ilustrare a celor de mai sus vine romanul lui Panait Istrati: *Kyra Kyralina*. Poate că valoarea artistică a acestei cărți nu se poate fixa pentru moment, dar nu i se poate tăgădui o savoare cu adevărat rară. Anume, Panait Istrati a înțeles cu instinctul lui străin de mediocrele preocupări literare ale unor pseudoartiști, că anumite noțiuni românești nu au echivalent, și e firesc să fie așa, în franțuzește. Și de aceea le-a păstrat forma originală și în textul francez: cîrciumă, temenea, cataif, crîșmăriță, rachiu, țîri, pezevenchi etc. Mai mult. A păstrat chiar numeroase locuțiuni românești (căci o locuțiune nu e un capriciu stilistic, ci o notă psihologică). El traduce astfel: „cruce de voinic" prin *„croix de vaillant"*. În modul acesta e păstrată nu numai o superficială culoare locală, ci un întreg organism psihologic. De altminteri cei care au

[1] „Coniță Hedda" se adresează servitoarea, în traducerea d-nei Dragomirescu din *Hedda Gabler*.

tradus pe vremuri din rusește în franțuzește, pare că au înțeles toată importanța acestei chestiuni. De aci: *izba*, *mujic*, *votca*, *troica*, *borș*, *cnut* etc.

Adevărul e că numai artiștii adevărați trec de la noțiune la cuvînt, pe cînd marea masă a celor nechemați trece de la cuvînt la noțiune.

De aceea, Caragiale rămîne cel mai mare artist pe care l-a dat neamul românesc, căci fără să alerge după cuvinte „nobile", „pitorești" sau „muzicale", e un maestru incomparabil al expresiei proprii. Cum e, în Franța, Anatole France.

Poate că încă un exemplu ne va lămuri despre raporturile dintre noțiune și cuvînt. Să urmărim evoluția unei noțiuni și a cuvintelor cari au exprimat-o. Pornind de la pan (polonez), am ajuns din veac în veac, prin jupîne, chir (grecesc), cocoane, coane, pînă la domnule. Dar una era jupîn logofăt Vasile Dumitrache acum trei sute de ani și alta e domnul ministru Titulescu astăzi. În ceea ce privește cultura, obiceiurile, costumul, felul de a se exprima, funcțiunea. Pas de te adresează: „jupîne Titulescu". Cuvîntul urmărește cu o preciziune care nu trebuie să scape nici unui artist evoluția și jocul noțiunii. Ați observat cum cei familiari se adresează celor care se pretează la familiaritate: „coane Alecule", dar nu „coane Ionel", ci „domnule Brătianu", și cum cei care găsesc prea pretențios, față de unii, pe „domnule" încearcă variante: șefule sau nene Tache? Ba frizerii au ajuns la un delicios vocativ sui-generis: E rîndul d-voastră, *domnu*!

Trebuie să precizăm pe de altă parte că nu tăgăduim — nici prin gînd nu ne trece asta — farmecul cuvîntului pitoresc sau arhaic. Savurăm textul arhaic, cum ne place o poveste bătrînească și ne place cuvînt colorat cum ne place un costum național frumos lucrat. Dar cuvintele întrebuințate cu

gust, iar costumul purtat în cadrul rustic, nu de cutare naționalist, ostentativ, pe Calea Victoriei.

Să precizăm că nici un cuvînt nu are valoare în afară de cadru. Mai precis: un singur cuvînt nu poate determina un înțeles, cum o linie nu poate determina un punct. Ca să determin un punct am nevoie de intersecția a două linii, ca să determin un înțeles am nevoie de intersecția a două cuvinte. „Pasiunea" nu determină un înțeles pînă nu fixez de-a lungul sensului lui o intersecție: pasiune rece, pasiune sălbatecă, pasiune cinică, pasiune puierilă etc., toate cu serioase, categorice deosebiri între ele.

Prin această precizare se poate deosebi produsul superior al artistului de cromolitografia grosolan aproximativă a tuturor nechemaților. Deosebirea dintre Caragiale și Vasile Pop, dintre Eminescu și R. Cosmin.

Lina nu poate spune:

„Trebuie să recunosc bade Ioane că ești foarte sensibil".

Dar nici o femeie de lume, la o recepție festivă:

„Fără tăgadă, domnule, sînteți foarte simțitor".

Și nu poate spune, fără să pară eleva d-lui Dragomirescu, o domnișoară:

„Domnule, am impresia că o genună ne desparte".

Consecințele neînțelegerii acestei realități au fost, traduse în fapte, enorme.

Toți scriitorii *Semănătorului* au fost siliți să rămîie în singurul domeniu unde avea sens pitorescul: viața de țară sau cel mult de tîrg. Iar Arghezi, Minulescu, Galaction etc. au întîmpinat la început o dezolantă neînțelegere, întîi din partea oamenilor de litere, acum din partea publicului falș educat.

Nu am greşi prea mult dacă am afirma că în ultimii treizeci-patruzeci de ani, cultul unei limbi pur româneşti a predominat într-atît literatura românească încît nu numai că a îngreunat cu totul literatura cu subiecte orăşeneşti (care nu s-ar fi putut dispensa de neologisme), dar a influenţat chiar şi alte domenii care nu aveau prea de aproape a face cu literatura. Instituţii de-ale statului şi chiar întreprinderi publice. Oricine poate ceti afişele societăţii de tramvaie din Bucureşti:

„*Domnii* călători *sînt rugaţi să pregătească...*“ etc.

Ca şi cînd s-ar putea spune: Călătoresc pînă la Universitate.

Pînă unde poate fi împinsă această romanizare e destul să cităm din polemica unui autor dramatic, care de altminteri a cunoscut frumoase succese, cu un confrate:

„*Adevărul va ieşi la vezeală*“ etc.

E adevărat că întîlnim concepţia unei valori pur verbale a limbii literare chiar de la Maiorescu, care de altfel combătuse purismul. Chiar dacă nu prea accentuat, dar destul ca să poată fi punct de pornire pentru viitoare confuzii. Caracterizînd pe Alecsandri în *Direcţia nouă*, Maiorescu scrie între altele:

„*Pastelurile sînt un şir de poezii... scrise într-o limbă aşà de frumoasă*“ etc.

Cel care însă a insistat asupra ei mai mult a fost d. Mihail Dragomirescu care de cîte ori cracterizează un scriitor se grăbeşte să arate şi calităţile literare ale limbii. E adevărat că reproşîndu-i cîndva într-un articol din *România* acest curs al concepţiei d-sale critice, fostul director al *Convorbirilor critice* s-a scuturat cu indignare de o asemenea învinuire, somîndu-ne să dovedim afirmaţia noastră.

Cum nu aveam intenţia unei polemici atunci ne grăbim să-l satisfacem azi, citînd dintr-un singur manual al d-sale *(Manual de limba română pentru clasa şaptea de liceu)*.

Caracterizînd pe Alecsandri:

„*...limba curat românească şi simplă, dar colorată şi originală...*“ (p. 146).

Vedeţi ce surprinzătoare calităţi de *originalitate* trebuie să aibă limba românească.

Caracterizînd pe Odobescu:

„*...în care frumuseţea şi bogăţia limbii etc. Valoarea ei de limbă românească*“ etc. (p. 233)

Ocupîndu-se de Eminescu:

„*Prin bogăţia, varietatea şi frumuseţea limbii*“ (p. 273)
sau

„*Printr-o rară frumuseţe de limbă*“ (p. 285).

Despre Vlahuţă:

„*...bucata este o minune de limbă simplă, caldă, bogată, armonioasă, firească, cum prea puţini o scriu azi*“.

Şi am putea cita oricît.

Nu e vorba aci de lăudarea corectitudinii gramaticale, ceea ce ar fi întrunit aprobarea tuturor (şi în privinţa aceasta e de relevat frumoasa străduinţă a d-lui Ion Gorun şi altor cîtorva), ci de limba „curat românească“. O limbă curat românească, chiar cu riscul unor iregularităţi gramaticale. Şi ca încheiere să ne ocupăm puţin mai de aproape de o traducere care ni s-a oferit totdeauna drept model.

Ca să înlesnim cetitorului o mai de aproape urmărire a analizei pe care o facem, precizăm de la

început că ea se va mărgini la cuprinsul a două cînturi ale traducerii d-lui G. Murnu din *Iliada*.

E de remarcat că anumite veleităţi de reformare a limbii le manifesta în mai înalt grad cei care dintr-un motiv sau altul n-au fost crescuţi încă de mici în spiritul limbii româneşti, cei care au învăţat-o oarecum mai tîrziu şi tocmai de aceea îşi permit anumite siluiri întovărăşite de o nesiguranţă cu atît mai evidentă cu cît încercările sînt mai îndrăzneţe. Sînt în categoria aceasta de pildă în afară de d. Murnu, doi foarte tineri scriitori, d. Camil Baltazar şi Ion Călugăru din care dacă ne va rămîne spaţiu vom cita de asemeni.

E explicabil deci că aceste îndrăzneli se împletesc, la toţi, cu comune greşeli împotriva gramaticii elementare. Traducerea din *Iliada* nu face excepţie:

„Trupul făcîndu-le hrană la cîini şi *la feluri* de pasări" p. 3).

„*Stete* departe de tabăr' apoi şi dă drumul săgeţii" (p.4).

Dezacord de timp între „stete" şi „dă".

„Dar mai pe urmă *ţinti* şi în oaste *săgeţi* ascuţite" (p. 4).

Se zice a ţinti *cu* săgeata.

„Ciuda-i... colcăie totuşi în pieptu-i..." (p.5).

Ciuda-i cîlcîie în pieptul lui...!

„Cînd cucerim şi prădăm un oraş mai avut în Troada" (p. 8).

„Doamne, ce jale cumplită l-ajunse pămîntul ahaic" (p. 9).

Şi aşa mai departe. Ne mărginim, cum am spus, la primul cînt.

„Nici ai rostit *oarecînd* şi săvîrşita-i vre-un bine" (p.6).

„Oarecînd" nu poate înlocui pe „vreodată".
Şi trei versuri mai jos una fenomenală:

„Cum că de aceea necazuri ne dete Ţintaşul olimpic. Numai căci eu am respins bogatul răscumpăr al feţii" (p. 6).

„Numai căci eu" în loc de „numai pentru că eu"?

„Ca pe Menelas al tău răzbunăm de trojeni" (p. 7).

Unde *îl* lipseşte prea de tot evident.

Ceea ce ne interesează nu sînt greşelile de gramatică propriu-zis. Ele nu sînt decît un simptom. Vrem să urmărim siluirile pe care le-a suferit limba din partea cuiva care crede că se poate alege din dicţionar cuvinte neaoş româneşti, că poate fabrica altele noi pitoreşti şi că toate se pot întrebuinţa cum dă Dumnezeu.

Fireşte că nu discutăm aci importanţa traducerii în sine care, puţin scuturată, e cu adevărat de mare valoare[1], ci vrem să relevăm pînă unde pot ajunge urmările unui curent absurd.

[1] Păstrăm şi azi elogiul, ba încă am dori să-l sporim. Căci vrem să deosebim tot ceea ce este pătrundere şi înţelegere, tot ceea ce d. G. Murnu ne dăruie dintr-o impresionantă identificare cu frumuseţile originalului (în aşa măsură că le bănuim şi simţim şi noi care nu cunoaştem textul grecesc) de ceea ce d-sa pune deliberat, datorită unei concepţii greşite, şi această concepţie este obiectul articolului de faţă. Ea vine din excesul unui naţionalism [...]. Avem convingerea că aceste excese, care ar putea fi înlăturate la o simplă lectură cu condeiul în mînă, au împiedicat (mai mult decît faptul că era în hexametri) răspîndirea valoroasei, marei d-sale tălmăciri. Şi nu e lipsit de tîlc, că o altă traducere simplă a cunoscut un neaşteptat succes. Dacă reforma sa linguistică cu modificările ei ar fi fost îndreptăţite, atunci nu numai că nu ar fi întîmpinat rezistenţă, ci ar fi fost acceptată, ar fi intrat în limba vie şi nu numai că ar fi purtat tălmăcirea sa, dar ar fi apărut şi în alte opere adevărate. Socotim că d. G. Murnu greşeşte dacă dintr-o ostentaţie teoretică riscă viabilitatea unei reuşite, altfel măreţe.

Erorile pe care le face d. Murnu, în această privință sînt de multe categorii. Confuzii de sensuri, luarea unui cuvînt utilizat numai într-o anumită locuțiune și folosirea lui curent cu înțelesuri nepotrivite, în sfîrșit crearea de cuvinte noi prin analogie cu maniera nemțească, procedeu amintitor de Arone Pumnul; nesiguranță în ceea ce privește valoarea cuvîntului.

Așa d-sa scrie:

„Tu cel cu arcul de-argint, tu paznicul Hrisei, Sminters?
Care *vîrtos* ocrotești Tonods și Kila prea sfînta" (p. 4).
„Lung zingănîră săgețile..." (p. 4).

Probabil pentru că e mai „poetic" zingănîră decît zăngăniră.

„Zeul întîi nemeri în *mușcoi* și în ogarii... (p. 4).
Biruie craiu-n mînie pe cei care-i stă sub poruncă."

Nu se zice *biruie* (și încă în mînie pe cei care *sta sub poruncă*).

„Pînă ce eu mai *viez* și mai văd pe pămînt..." (p. 6).

Viez în loc de trăiesc? Poate în glumă după „viabil". (Așa cum d. I. Călugărul face din găunos, găunositate; iar d. Baltazar geruit, frătinătate, încețat, bucurată, zăpădirea, ape nedurite etc.)

„Craiu *dezbrăcat de rușine* și veșnic pornit la cîștiguri" (p. 8).

Dezbrăcat de prejudecăți, da; dar dezbrăcat de rușine, și încă un neaoș român să spuie asta, nu.

„Iar la corăbii mă-ntorc istovit de *bătăi* și de trudă" (p.9).

Pentru că a zis Alexandrescu: Rănit în bătaie etc.

„Numai cu vorbele *ponosluiește-l* pe el"... (p. 9).

Și una delicioasă:

„...și-adus pe fata *chipoasă* a lui Hrises" (p. 12).

În care confuzia de sufixe face pe traducător să transforme pe frumoasa Hrises în contrariu, căci o femeie cu capul mare numai frumoasă nu e.

„Oștile-atunci Agamemnon silià să se curețe-n *baie*,
Toți se spălau și zvîrleau *lăutorile* zoile-n mare" (p. 12).

În care moderna instalație de baie este comic îmbinată cu provincialismul lăutori.

Toate acestea, cum am spus, în primul cînt. Recolta ar putea să se întregească cu fiecare pagină. Dacă ne mai oprim puțin la cîntul șase e să descoperim și acolo o adevărată colecție în cîteva pagini:

„Și spre-Atena se-ntoarce *cu graiuri ce zboară*" (p. 76).
„Viața și-*nverșunul* lui ar fi fost"... (p. 76).
„Dar mi-este tata pornit și *cugetă nenorocire*" (p. 76).

A cugeta nenorocire?

„*Și-o să le azvîrle* din chelnă *pe ele*.
Le întîlni *înainte la poarta* rîposului munte" (p. 77).

Poate chiar d. A. Stern ar fi tradus cu *înaintea porții* sau așa ceva, cum ar fi tradus „clocind gînduri rele" și nu

„...clocind troienilor *cugete* rele" (p. 9).

Iar

„Nu cumva ei să *să înluntre* în tihnă"...

să *să*? Căci *înluntre* e firește construit după: să se îmbarce.

Iar la sfîrșitul cîntului:

„Stă luminoasă la mijloc și *slobod de vînt*, e văzduhul"...

Slobod de vînt?!

Am vorbit de la început despre abuzul de provincialisme, de cuvinte scoase din locuţiuni, care invadează prin pana d-lui Murnu în limba românească. Ar trebui să cităm jumătate din cele cîteva mii de versuri ale traducerii.[1] Ne mulţumim să cităm un procedeu caracteristic.

„Tocmai cum apele mării *pescoase* bătute de vîntul
....
Nu mai putea Agamemnon de inimă rea, şi *duiumul*
Cutreieră poruncind strigacilor pristavi s-adune."

Credem însă că a spune despre mare că e pescoasă (bogată în peşte) e ca şi cum ai spune de odaie că e pătoasă şi despre cîmp că e vitos. Pe urmă un procedeu naiv de a îmbogăţi limba; cuvîntul duium există într-o singură locuţiune: „Venea lumea cu duiumul". Venea mulţime mare, de acolo probabil că aşa venea, pe vremurile de robie turcească. Dar a lua un cuvînt mort şi încă local pentru a-l utiliza curent e fals. De ce nu atunci „Ahil paşa"? Şi pe urmă ce mi-e un barbarism francez cînd îmi impui unul turcesc?

Intenţia noastră a fost fireşte să dovedim cît de puţin cunosc limba românească tocmai cei cari fac pe poliţiştii ei.[2] Cît de puţin îi înţeleg spiritul, cît de puţin ştiu s-o folosească şi cît de puţin o preţuiesc atunci cînd îşi propun s-o „înfrumuseţeze" după gustul lor adesea echivoc.

Căci o limbă e literară, e frumoasă atunci cînd exprimă precis ceea ce vrea autorul. Asupra ei trec în cazul acesta toate calităţile de gîndire, sentiment, nuanţă în sensibilitate, tonalitate.

---

[1] Emfază evidentă.
[2] *Idem*, emfază.

Şi adevărul e că nu există cuvinte sinonime, desăvîrşit pentru că nu există noţiuni identice, cuvinte care să poată fi înlocuite prin altele. Nu poţi înlocui independenţa prin neatîrnare (om independent, om neatîrnat). Nu există abuz de neologisme şi fireşte nici de arhaisme atunci cînd fiecare cuvînt e propriu întrebuinţat. Dar s-ar părea că acesta e un adevăr incontestabil şi cu toate acestea, azi mai mult decît oricînd, se vorbeşte de expresii poetice şi expresii prozaice.

De altfel vocabularul trebuie să corespundă totdeauna tonului general. Într-o piesă istorică este exclus ca neologismul să-şi găsească vreo justificare, *dar e împotriva artei să eviţi neologismul într-o dramă modernă*. Nimic mai fals decît o scenă din viaţa la ţară presărată cu neologisme, dar nimic mai dezolant decît un poet de azi care nu le foloseşte. Căci neologismul a intrat în gîndirea şi în vorbirea obişnuită, el corespunde unor noţiuni care au îmbogăţit sufletul nostru. Sufletul românesc de azi e infinit mai bogat — s-ar zice — decît al unui cronicar din veacul al XVII-lea. E mai bogat în nuanţe: cunoaşte automobilul, pe cînd ceilalţi rămîneau la rădvan, cunoaşte ironia, cînd ceilalţi se opreau la bătaie de joc, la „luarea la vale", la zeflemea, cunoaşte melancolia, pe cînd ceilalţi erau numai trişti, cunoaşte metafizică, sociologie, filologie, dialectică, celălalţi abia ştiau să scrie. Între doi amanţi de o egală pasiune, cît de interesant apare cel de azi şi cît de obişnuit celălalt. Ei bine, dacă amantul de azi e şi poet, ar fi o aberaţie să i se impuie în locul vieţei lui interioare complexe şi profunde, uşor ironice, limbajul artificial al unei limbi rurale. Căci între limba românească şi „limba literară" e tot atîta depărtare cît între sculptura lui Han şi „arta" d-lui Brumărescu, între *Foaie*

verde firul ierbii şi *Du-te dor la badea în sîn*, cîtă între un flăcău de munte şi cutare magistrat îmbrăcat în costum naţional şi cu opinci la bal mascat.

P.S. din 1936. Articolul, apărut în 1924 a întîmpinat, nu cu întîrziere, două obiecţiuni mai insistente. D. Perpessicius era de părere, în ceea ce priveşte *Iliada*, că traducătorul era îndreptăţit să folosească orice expresie, dacă ea putea fi justificată prin existenţa în textele vechi, ori în dialecte. Menţinem fireşte opinia că e un păcat să spui cu intenţie de artă, despre un păstor de oi din antichitatea elenă că e ortoman. Am făcut totuşi concesia d-lui Perpessicius şi am eliminat dintre exemplele citate, trei, asupra cărora discuţie ni se părea că ar putea să încapă. Un alt citat l-am suprimat după opinia d-lui Şerban Cioculescu, iar unul din proprie iniţiativă. Restul stă în faţa judecăţii cititorilor, după 12 ani...

D. Tudor Vianu (în *Masca timpului*, Ed. librăriei Diecezane, Arad) e însă un replicant mai dificil. Ne ceartă cu mînie şi pentru că nu avem dreptate, şi pentru că avem prea multă. Dar dacă am convenit că invocarea lui Croce era „oportună deşi excesivă" şi am suprimat cele trei rînduri în care îl chemam mărturie (mărturie destul de provizorie de altfel, fiindcă despre temeiul teoretic al artei avem deocamdată păreri mult deosebite, pe care preferăm să le mai ţinem pentru noi) nu mai putem accepta nicidecum mustrările sale celelalte. Să spunem că mai ales o anumită emfază, cerută de moment, şi într-un articol care nu figura de altfel într-un sistem domol de estetică, îl umplea pe d. Vianu de doctorală ironie:

„...*dacă d. Camil Petrescu, socotind că se află în stăpînirea unui adevărat ignorant pînă acum, şi fanatic precum sînt toţi descoperitorii, n-ar fi căutat să-şi găsească adversari. Unul dintre ei, ilustru, crezu a-l găsi d-l Camil Petrescu în venerabila Academie Franceză cu privire la care ni se dă următoarea amuzantă formulare: «Academia Franceză a fost formată ca să cerceteze frumuseţea cuvintelor, exact nobleţea lor» (adică, întregesc, azi să le elimine pe cele «vulgare», n. r.) Ceea ce este oricum un adevăr numai pe sfert mistuit.*"

Ca să se vadă însă dacă e într-adevăr numai pe „sfert" mistuit, dacă nu cumva ar putea să fie 50 la sută, eventual 67, ori chiar 85 la sută, ca să nu fie tocmeală, în sfîrşit, iată că ne supunem şi aducem cetitorilor noştri comuni, proba. Că „venerabila Academie Franceză" are ca îndeletnicire principală, în afară de aceea de a ţine discursuri şi de a da premii de virtute, să alcătuiască un „dicţionar al limbii franceze" în care cuvintele nu intră fără un examen serios, credeam că e lucru ştiut. Că Academia a fost, în privinţa asta, venerabilă şi ascultată, ni se părea, de asemeni, că nu e un adevăr prea ascuns... Dar, în sfîrşit, să mai cităm pentru cei care nu au ştiut, după *Nouvelles littèraires* (3. XII. 1920) un ecou copios în semnificaţia lui:

„ — *L'année romantique.*

*Nous voici dans le centenaire de l'hiver 1829—1830, qui fut le grande saison romantique, celle qui s'acheva par la bataille et la victoire d'*Hernani. *M. Armand Praviel en rappelle quelques épisodes dans* Le Correspondant.

Le 24 Octombre 1829, on avait représenté, au Français, le More de Venise, *d'Alfred de Vigny. Un vers en était particulièrement révolutionnaire, celui où Othello dit à Desdémone:*

« Je souffre. Prêtez-moi, mon amie, un mouchoir» .

Jamais on n'avait parlé de « muchoir» sur la scène du Théatre-Français. En 1732, dans Zaïre, *Voltaire l'avait remplacé par un « billet» . En 1792, Ducis avait eu recours à un « bandeau» de diamants; en 1820, dans la* Marie Stuart *de Lebrun, le mouchoir avait paru; mais on l'avait baptisé tissu. Le mouchoir de Vigny fut un prélude aux audaces d'*Hernani, *qui allait paraître quelques mois plus tard.*"[1]

---

[1] „Anul romantic.

Iată-ne în centenarul iernii 1829—1830, care a fost marele sezon romantic, cel care se termină prin bătălia şi

Iar dacă n-am cîştiga decît 10—12 la sută (peste sfert) de la oameni aşa zgîrciţi, să citām şi opinia unui academician, cu prilejul solemn al comemorării (şi anume părerea lui Abel Hermant, în *Le Journal* din 29. I. 1935).

Parlamentul dăduse abia în 9 iulie 1637 actul de fundare a Academiei care e foarte explicit:

„*Il prend soin de* limiter *les attributions de ce nouveau corps de l'Etat. Que l'Academie se borne à s'occuper de ce qui regarde* «l'ornement, l'embellissement, l'augmentation de la langue» *et surtout qu'elle ne se mêle pas d'autre chose.*"[1]

Şi dacă nici acum n-am depăşit măcar 88 la sută, nu ne rămîne decît să ne lăsăm, cum s-ar zice, păgubaşi.

Că avem uneori prea multă dreptate teoretică, nu înseamnă poate o vină chiar aşa de gravă. Articolul acesta era un articol de critică, nu de întemeiere teoretică. Dacă am scris că vina: „e poate aci, din vechea discuţie dintre fond şi formă" d. Tudor Vianu nu trebuia să se necăjească, şi să declare că tema „este neapărat justă şi este atît de generală şi bine primită de toată lumea încît cu greu şi-ar putea găsi adversari". Fiindcă era vorba nu de o redută teoretică ci

victoria lui *Hernani*. Dl. Armand Praviel, reaminteşte cîteva episoade în *Corespondentul*.

La 24 octombrie 1829 se reprezentase la francezi *Maurul din Veneţia* a lui Alfred de Vigny. Un vers era în mod particular revoluţionar, acela unde Othello spune Desdemonei: [Sufăr. Dă-mi, draga mea, o batistă].

Niciodată nu s-a vorbit de «batistă» pe scena Teatrului Francez. În 1732, în *Zaïra*, Voltaire o înlocuise printr-un „bilet". În 1792, Ducis recursese la o diademă; în 1820 în *Maria Stuart* de Lebrun, batista apăruse, dar fusese botezată «ţesătură». Batista lui Vigny a fost un preludiu al îndrăznelilor lui *Hernani*, care apare cîteva luni mai tîrziu" (fr.) *(trad. ed.)*.

[1] „Are grijă de a *limita* atribuţiile acestui nou corp de stat. Academia se mărgineşte a se ocupa de ceea ce priveşte «*ornamentul, înfrumuseţarea, creşterea limbii*» şi mai ales să nu se amestece în alte lucruri" (fr.) *(trad. ed.)*.

de un articol de critică, aplicat, care vrea să arate că deşi tema „este neapărat justă etc.", că deşi nesepararea fondului de formă e unanim convenită, totuşi se mai păcătuieşte încă grav faţă de ea.[1] D. Tudor Vianu ar fi trebuit să coboare din planul combinaţiilor teoretice, automate, oarecum, vrem să spunem deduse, ca să arate că nimeni nu se mai face astăzi vinovat de distincţia dintre fond şi formă.

Surprinzător e însă că ar fi trebuit să se denunţe pe sine însuşi, chiar d. Tudor Vianu, dacă ar fi să dăm crezare d-lui G. Călinescu, care după un deceniu şi mai bine în *Adevărul literar* din 8. 9. 1935 vorbind despre broşura relativ recentă *Ion Barbu* scrie, spre mirarea tuturor:

„*Remarc de altfel că d. Vianu are un spirit foarte conservator, foarte gramatical. Pentru d-sa poezia mai e compusă şi azi dintr-un fond şi o formă independente în sine, cu valoarea proprie şi întîlnire accidental, dintr-o formă care «se mulează perfect pe conţinut». De aceea în broşura de faţă se studiază separat nobleţa ideilor, intensitatea sentimentelor şi frumuseţea limbii (!) aşa cum făceam şi noi la şcoală. În legătură cu două versuri al căror merit noi nu-l tăgăduim, d. Vianu găseşte această îndreptăţire critică, raportînd fondul la formă:*

«Dacă socotim acum cîte senzaţii şi cîte figuri poetice sînt cuprinse în aceste două versuri, cîtă activitate a imaginaţiei este condensată în acest spaţiu limitat, avem dreptul să fim uimiţi. Nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte.»

Noi am putea răspunde: şi ce nevoie să spui atîtea lucruri în atît de puţine cuvinte, de a face o asemenea prinsoare poetică, de a lucra portretul regelui în peniţă din zece mii

[1] Apărarea d-lui Mihail Dragomirescu era oricum de prisos să o mai ia... Despre *Ştiinţa literaturii* scrisesem elogios înainte de 1924 şi am mai scris şi după aceea, deşi nu e decît o sistematizare necompletă, dar măcar accentuează autonomia esteticei, şi acesta e un merit considerabil în vremurile de psihologism şi genetism estetic.

de cuvinte înghesuite? Mereu d. Vianu judecă elementele în sine. D-sa descoperă figuri (alegorii, prozopopee, tiradă), onomatopee, aliterații, rime interioare, sonuri rare (dentale, palatale, labiale). Însă toate acestea în sine nu spun nimic, dacă nu sînt privite în unitatea din care sînt desprinse. În genere observ că d. Vianu cultivă aprecierea vagă, oficială, care e în fond o exclamație arbitrară, fără să creeze pe loc, în joc secund critic, emoția: «dulcile și melodioasele silabe trec din sunetele naturii în graiul poetului... niciodată nedreptățitul *Isarlik* n-a fost cîntat cu mai multă dragoste... n-a fost evocat cu mai mult farmec... ceea ce desăvîrșește valoarea poemei este însuși caracterul omenesc pe care îl creează într-un chip pe care îl face de neuitat... rezultatul uneia din acele intuiții delicate... cum numai poeților le e îngăduit». Adică «*Quelle connaissance du coeur de Beaulieu éprouve bien ce que nous éprouverions à sa place! Et quelle noblesse dans l'expression!... Ah! le mot juste! tout est là...*»[1] *(Courteline)*."

Dar după această surpriză, să spunem că e îndeosebi un moment în articolul nostru, care amuză pînă la încîntare pe d. Tudor Vianu, și stîrnește verva d-sale, gravă, atît de așezată.

„*Și că într-adevăr mai mult avîntul decît prudența îl stăpînește ne-o arată și altă teorie. În compoziția (nu, structura C.P.) unui cuvînt, dl. Petrescu distruge mai întîi înțelesul și apoi un triolet de nuanțe: întinderea, intensitatea și tonalitatea conținutului.*"

Și dezgustat întărește cruzimea ironică (după ce precizase că: nu vede de ce „întinderea" cuvîntului este altceva decît conținutul lui"...). „Așa și cu celelalte nuanțe ale trioletului."

---

[1] „Ce cunoaștere a inimii dovedește Beaulieu, mai bine decît am dovedi-o în locul său. Ah! cuvîntul potrivit... Totul e acolo"... (fr.) *(trad. ed.)*

Prin urmare iată cel puțin un aliniat, pe care d. Tudor Vianu nu numai că nu îl găsește „neapărat just, general și bine primit de toată lumea, încît cu greu și-ar găsi adversari, dar insinuează chiar că o asemenea deosebire dintre înțeles și un conținut „cu nuanțe" cum caracterizează ironic, e pur și simplu ridiculă.

Socot însă că dacă d. Tudor Vianu ar fi citit în 1924 *Logische Untersuchungen* de Husserl (cred că deși venea din Germania, d-sa nu cunoștea încă filozofia fenomenologică fiindcă nu o înregistrează decît începînd din 1928 în *Arta și frumosul*) nu numai că nu mi-ar mai fi reproșat că dau în afară de înțeles, un conținut cuvîntului și că acest conținut îl văd cu un triolet de nuanțe, dacă ar fi fost probabil, cu superioritatea plictisită, de acord cu mine. M-ar fi bănuit cel mult că am împrumutat din Husserl fără să mărturisesc... Căci ar fi întîlnit acolo, în această operă de acum clasică, explicate pe o mie pagini aproape, într-o analiză care e considerată printre cele clasice în filozofie, nu un „triolet" (cum ne rușinează d-sa), ci un septet de nuanțe, și poate mai mult.

Iată, pentru ca să nu fiu bănuit că aranjez în favoarea tezei, citez mai întîi un comentator, întocmai: „Orice expresie are (după Husserl) trei caractere esențiale, ce trebuiesc deosebite strict unul de altul: ea vrea să *manifeste* ceva (Kundgabe), vrea să *semnifice* ceva (Bedeutung) și vrea să *numească* ceva (Gegenstand)".

Iar în original : „*Die beziehende Rede von: Kundgabe, Bedeutung und Gegenstand gehören wesentlich zu jeden Ausdruck*". *(Logische Untersuchungen*, vol. II, p. 50.) De fapt deosebirea dintre înțeles și conținut, așa cum am făcut-o noi în limba literară, corespunde la Husserl cu deosebirea făcută mai departe, dintre „Inhalt als intendierender Sinn" și „Inhalt als anfüllende Bedeutung" fiindcă era clar afirmat că ne ocupăm de proprietatea termenilor, deci de raportul conținutului la existența concretă. Și deosebeam „tonali-

tatea“ care este felul caracteristic al oricărei participări la concret (erfüllende Bedeutung) este acel adecvat al senzației care vine din condiția subiectivă a oricărui concret, este acea îmbibare, acel lavis, care constituie ceea ce numim curent unitatea stilistică. Ea te împiedică să afirmi că Anhilos era ortoman, şi să spui în loc de d. Tudor Vianu, jupîn Vianu, deşi conţinuturile, ca sens, sînt juste: cel dintîi înseamnă bogat în oi, iar „jupînul“ înseamnă „domnul“. Ambele cuvinte însă provin din ansambluri concrete deosebite: ortoman este cuvînt turcesc pe cînd pastorul era din neamul lui Platon şi Fidias, iar jupîn cu acelaşi „intendierender Sinn“ ca „domnule“ e legat de concretul strict al veacurilor trecute. Astăzi „erfüllende Bedeutung“ al lor e cu totul deosebită: „jupînul“ vinde boarfe, iar „domnul“ teorii economice.

În ceea ce priveşte întinderea şi intensitatea ele sînt legate anume de acel decalaj, care există între ceea ce Husserl numeşte „a viza“ *(meinen)* ca act „intenţional“ al numirii, şi obiectul vizat (care poate să fie imaginar ori „ireal“, ori chiar absurd). Se ştie de această categorică şi oarecum revoluţionară revenire a Fenomenologiei la „obiectivitatea intenţională“, la deosebirea dintre Akt şi obiectul vizat (gemeint) a lui Brentano. Întinderea şi intensitatea actului vizării pot să acopere, să fie insuficiente, ori să depăşească „die erfüllende Bedeutung“ şi e atunci un nou decalaj... Numai artiştii pot reuşi să realizeze această acoperire, pe cînd cea dintîi o izbutesc şi oamenii de ştiinţă... Cînd zic drumul de fier foarte bine pietruit, de la Balcic, oricine de la Balcic şi chiar alţii ştiu ce e vizat în termenul drum de fier, şi ce ar fi putut, şi în ce nuanţe, să fie vizat în „drumul de fier pietruit de la Balcic.“ Mai greu de observat este decalajul dintre a spune că „aştepţi de-a pururea“ cu ceea ce vizezi, şi care e ştiut că înseamnă zece ani; orice înseamnă în „interdierender Sinn“ biruie şi ce decalaj e cînd spun că un părinte şi-a biruit copilul cînd acesta nu şi-a învăţat lecţia...

E adevărat că nici cel ce scrie aceste rînduri, asta trebuie să mărturisesc, nu cetise *Logische Untersuchungen*, apărute

în 1900, şi nici măcar nu cunoştea pe Husserl în 1924, dar nu trebuie să fie certat cu atîta trufie ponderată, fiindcă nu venea din Germania, ci abia era întors de la război, şi la urma urmelor poate că e un merit ca, prin propriile tale sforţări, pornind de la concret să gîndeşti cu justeţe şi să le aşezi în mijlocul unei cercetări, adevăruri care şi aiurea sînt considerate ca revoluţionare şi care stau printre cîştigurile cele mai de seamă ale filozofiei moderne.

Mai curînd ar putea fi certat că nu citise asemenea lucrare ori că îi ignora semnificaţia, însuşi d. Tudor Vianu, care în definitiv se dusese în Germania anume ca să studieze filozofia, şi care se întorsese cu diploma de doctor, în vederea unei catedre universitare, iar opera lui Husserl şi filozofia fenomenologică, datînd dinainte de război, repetăm, nu mai erau chiar aşa de secrete în universităţile germane.

Iată cu ce trufie ponderată ne certa nu numai pentru greşeli imaginare dar şi pentru sincera modestie a mărturisirii care figurează în fruntea articolului nostru:

„*Dl. Petrescu se înşeală dacă socoteşte că greutăţile vieţii de astăzi (de imediat după război,* n.r.*) pot alcătui scuza literaturii noastre imperfecte. Cu această scuză el nu face decît să adîncească mai mult vina insuficientei aprofundări a subiectului, de care dă dovadă. Pentru că nimeni nu ne obligă să facem literatură, nimeni nu ne poate ierta că o facem rău. Superficialitatea rămîne un păcat chiar cînd este o nenorocire.*“

Socotim totuşi că e nedrept să facem d-lui Tudor Vianu, acum după ani de zile, reproşuri pentru nişte păcate oarecum din tinereţe... cînd omul e, în mod firesc, mai încrezut în forţele lui decît trebuie, fiind de altfel şi indicii serioase că d. Tudor Vianu şi-a schimbat acum vechea ştiinţă, din timpul în care a apărut articolul său. Iată de pildă un fapt destul de neaşteptat în această privinţă. În 1925 d-sa a făcut să apară *Dualismul artei* operă despre care în prefaţă spune, cu acea plenitudine sigură de sine şi calmă, cu care îi place să oficieze:

„Dualismul artei este o problemă germană. Autorii cercetați aici sînt germani. Contribuțiile lor alcătuiesc aspectul cel mai nou pe care Estetica l-a luat în Germania. Persoanele care ar dori să se informeze despre starea esteticei germane contimporane, pot folosi deci scrierea de față și ca o lucrare introductivă. Utilitatea ei o vor resimți mai viu aceia cari au putut constata că nici chiar în cele mai renumite opere de introducere în estetica nouă, ca de pildă aceea a lui Meumann, nu se găsește decît o vagă și parțială indicație în legătură cu preocupările cari aici au constituit obiectul unei analize mai susținute.“

Iar la sfîrșitul cărții, grav și larg în fraza de încheiere: *„Toate conceptele pe care le-am luat în cercetare aci ar veni atunci să ocupe locul lor firesc, la unul sau altul din polii* Dualismului artei. *Este de așteptat ca viitorul să desăvîrșească opera ale cărui începuturi au fost descrise și analizate în lucrarea de față.“*

Viitorul a fost însă foarte ingrat. Nu numai că n-a „desăvîrșit contribuțiile esteticei din *Dualismul artei*“, dar putem spune aproape că a anulat întreaga propunere de teorii. Pe 120 de pagini format mare, dintre cele 140 (căci primele 20 înglobau disprețuitor pe clasicii Kant, Schiller, Solger, Hegel) se impuneau doctoral și „de sus“, contribuțiile la explicația artei, ale autorilor esențiali: Nietzsche, Worringer, Riegl, Spengler, Dilthey, I. și O. Rutz, N. Nohl, W. Stern, Müller Freienfels, Wollflin, B. Schweitzer, E. Panofsky (transcriem chiar tabla de materii a *Dualismului artei* fiindcă fiecare dintre ei, și exclusiv, e tratat în cîte un capitol aparte) pentru ca în afară de Nietzsche, nici unul dintre ei să nu mai apară, chiar în lucrările următoare ale d-lui Tudor Vianu (*Arta și frumosul* în 1931 și *Istoria esteticei* în 1934), cînd facem cunoștință cu noi întemeietori: G. Th. Fechner, J. M. Guyau, J. Ruskin, C. Fiedler, K. Lange, K. Groos, Th. Lipps, J. Volkelt, H. Bergson, B. Croce, G. Gentile, M. Dessoir, E. Utiz, S. Freud, Ch. Lalo,

M. Geiger, Alain, H. Bremond, Paul Valéry. Prin urmare I. și O. Rutz, Alois Riegl, Schweitzer, Panofsky și chiar încorporații cu de-a sila, Dilthey și Spengler nu reprezentau „cel mai nou aspect al esteticei în Germania“ în 1925.

În realitate nici nu erau propriu-zis esteticieni. Aspectul cel mai nou pe care-l luase estetica în timpul cînd d. Tudor Vianu își dădea doctoratul în estetică la Goettingen era estetica zisă *obiectivă* (pornită cu Fiedler, apoi Dessoir, Utitz, Hamann etc., de care d. Vianu nu *pomenește* în 1925 ci abia în 1931) și estetica fenomenologică care după 1913 cîștigaseră procesul *autonomizării esteticei* (față de psihologie, de filozofia culturii cu care o confunda d. Tudor Vianu, și chiar de istoria artelor) dar nu și al constituirii esteticei autonome, fiindcă așa-numitul reprezentant al esteticei fenomenologice, M. Geiger, n-a izbutit asta, după părerea noastră. D. Tudor Vianu — care refuza cu mînie orice scuze unui om care nu putea încă părăsi țara pentru studii și nici nu mai putuse din cauza racilelor războiului să-și cumpere cărți, și nici nu le putea găsi, și mai era pe deasupra trudit cu o operă de creație, în condiții materiale mai curînd stînjenitoare, îl certa zic cu sentența orgolioasă: „superficialitatea rămîne un păcat, chiar cînd e o nenorocire“ — ar fi avut poate dreptul acesta, numai în cazul cînd rolurile n-ar fi fost din păcate pentru d-sa inversate, cînd n-ar fi necăjit un om care exprima o idee adîncă și originală, și apoi cu circumstanța agravată pentru doctor, a superficialității în specialitate și mai ales a superficialității implacabile.

Și acum să nu exagerăm. Domnul docent Tudor Vianu din 1926, cu adevărat nu e același cu actualul profesor de estetică de la Universitatea din București, cu autorul *Esteticei* din 1936. Poate e cel mult același cu autorul broșurei: *Ion Barbu*. Pentru că deși nu este estetician în sensul strict al cuvîntului — critic și mai puțin — d. Tudor Vianu este poate unul dintre cei mai de seamă erudiți ai timpului, în acea știință aparte care e „estetica psihologică și ge-

netică“, şi în acelaşi timp unul dintre cei mai de seamă scriitori pe care îi are literatura românească. Personalitate puternică, excesiv subiectivă, e un cu totul neobişnuit analist al complexelor subiective pînă acolo unde nuanţarea devine o uimire şi o încîntare. Cu adevărat caracteristic e că şi atunci chiar cînd în compactul său tratat de estetică se ocupă cu problema esenţială a artei, despre judecata de valoare, *în loc s-o trateze fenomenologic, o tratează ori istoric ori psihologic* (explică doar condiţionările istorice ale judecăţilor de valoare, şi face *psihologia aprecierii* estetice) pierzînd astfel unica ocazie de a face estetică, în sensul strict al cuvîntului.

D. Tudor Vianu a debutat ca poet, mulţi cred că astăzi a părăsit astfel de preocupări, în realitate a rămas, s-a adîncit, a crescut, şi a dat literaturii noastre una dintre cele mai vii expresii ale simţirii privite interior, o subtilă analiză a trăirii şi a procesului gîndirii despre artă. Aci poate sta, credem, alături de Tudor Arghezi, cu care mai are comun şi tendinţa unui vocabular personal, şi mai ales o reală influenţă asupra scrisului ideologic contemporan, tocmai prin măestria analizării sale, chiar şi atunci cînd direcţiile nu sînt originale ori întemeiate.

vol. *Teze şi antiteze*, [1936]

DELIMITĂRI CRITICE

„Poezia pură“

Un gazetar francez întreba glumind: despre ce se va vorbi anul acesta la Paris, ţinînd seamă că acum trei ani s-a vorbit despre Josephine Backer, trepidanta şi mlădioasa negresă şi fraţii Fratelini, clovni cavaleri ai Legiunii de onoare; acum doi ani despre Locarno, iar anul acesta despre poezia pură? Nu ştim dezlegarea pe care va fi găsit-o acestei palpitante chestiuni cronicarul *mondain*, dar ceea ce e de reţinut e că alături de actriţă, de clovni şi de elocventul Briand „*la grande vogue était à la poésie pure*“. Compania nu e prea surprinzătoare, dar nu putem spune că nu e destul de amestecată. Moda „poeziei pure“ a cuprins însă numai după o mare întîrziere saloanele literare din Franţa şi deci cu o şi mai mare întîrziere a dat de gîndit băieţilor deştepţi de la noi: iată o excelentă ocazie, care ar putea să aducă un ce profit de reclamă literară.

Treizeci şi cinci de ani au trebuit să treacă, pînă cînd un reprezentant al „poeziei pure“ să poată pătrunde la Academie şi pînă cînd iluminatul abate

Brémond să aibă ocazia să scrie zece articole senzaționale despre puritatea poeziei (observați că nu merge și o să vă spunem de ce) și pînă cînd să avem cîteva reviste cu doctrinarii respectivi, închinați cauzei inefabile.

Creatorul poeziei pure, *gîndite* ca atare, e fără îndoială Mallarmé, poetul esoteric și intransigent. El a început ciudata teorie a frumuseții vorbelor în sine. Cărturar neobosit, cunoscător fără îndoială al filozofiei „lucrului în sine", vrăjit de însăși frumusețea acestei formule atît de „muzicale", el s-a gîndit să-i extindă sensul asupra cuvintelor. Adăogați la aceasta vraja convorbirilor lui și intimitatea acelui interior de la al treilea etaj, de pe faimoasa Rue de Rome și veți înțelege cum o generație întreagă de scriitori tineri au înțeles că nu pot avea alt maestru decît pe profesorul de limba engleză. Admirația lui Rémy de Gourmont, a lui Pierre Louys, a lui Gide, ei înșiși maeștri și deci și a discipolilor acestora, au sporit pînă la sanctificare imaginea lui St. Mallarmé. Și e de notat că poetul a trăit în timpul școalei simboliste, că mai toți poeții simboliști i-au fost de-ai casei și totuși poezia lui a supraviețuit școalei simboliste, care acum nu mai e decît un banchet trezit.

E de la sine înțeles că mai mult de jumătate din versurile lui Mallarmé nu au nici un sens. Autorul nici n-a vrut să le dea vreun sens. Cei care cred că le-au priceput le laudă cu fanatism, dar nimeni nu citează drept exemplu, din Mallarmé, decît puținele versuri care au sens. Toate de o frumusețe niciodată egalată:

„La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres,
Fuir! là bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux"[1]...

sau un fragment tot atît de celebru din *L'après midi d'un Faune*[2]. Și printre spărturile teoriei [...][3] se infiltrează îndoiala: nu cumva tot ce e mai frumos în Mallarmé nu o fi deloc „poezie pură?" După ani de zile, recunoscîndu-și public maestrul, pe care de altfel îl frecventase și personal, în vremea cînd debuta (căci timp de vreo douăzeci de ani și-a întrerupt activitatea poetică), Paul Valéry reia firul poeziei pure, cu un succes de public neașteptat, uluitor, dezolant la o poezie esoterică.[4]

Războiul care a arătat cît de ridiculă era pretinsa literatură realistă, fotografică, a făcut succesul școlilor literare care începuseră, de pe la 1919 încoace, să cerceteze care e sensul adevărului. A răsărit o întreagă generație, ca o simplă generație spontană. A fost un mimetism general al îndoielii și amatorii de zgomot literar au făcut afaceri excelente. S-a reluat curentul Dada, s-a lansat poezia suprarealistă, s-a cîntat misticismul oriental, a fost sărbătorit Pirandello care a arătat că adevărul „e așa cum vi se pare". Cum războiul care se ducea era

---

[1] „Vai! trupu-i trist, și cărțile le-am citit — pe toate.
Să fug! Departe! Păsări înoată îmbătate
De spuma fără nume și-atîtea străluciri!" (Fr.)
(Primele trei versuri din *Briză marină*, traducere publicată în *Cronica* din 18 martie 1967 de Ștefan Aug. Doinaș.) *(n. ed.)*

[2] Emfază regretabilă. (Notă din 1936.)

[3] Lipsă, probabil, un rînd în original (*n. ed.*).

[4] De altfel și cu Valéry se întîmplă într-un anumit sens ce s-a întîmplat cu Mallarmé. E admirat esoterismul lui și poezia lui „pură", dar cînd îl citează, toți, citează versuri obișnuite și de multe ori curente. Avem și noi un caz care aduce cu cele de mai sus. Leaderul efectiv al poeziei pure pe aci, d. Aderca publică în orele libere versuri limpezi care au asupra versurilor d-sale „pure" superioritatea de a fi cu adevărat frumoase și pline de sevă.

războiul împotriva inteligenței în numele inteligenței însăși, succesul a fost fulgerător. Puritatea a mers pînă la naufragiul colosal, în balta prostiei, care a fost filmul pur, *Metropolis*. Iar dacă astăzi nu se mai vorbește despre ea în capitala Franței, cine știe în cîte cercuri din ce în ce mai largi va fi mîine ultima noutate. După ce a trecut vaporul pe fluvii, tîrziu, ajung valurile la mal. Tot astfel anul trecut am văzut într-un tîrg rochii „chanticler". Dar moda e un fapt social și ca atare își are și ea legile ei. În definitiv, care a fost temeiul succesului pe care l-a avut „poezia pură", succes brusc, după ce aproape cincisprezece ani, scriitori ca Jean Royère încercaseră cu atîtea dificultăți și cu atîta nenoroc să mențină la suprafață „poezia pură"?

Una dintre cauze a fost falimentul literaturii, artei realiste, pe care războiul a demascat-o ca ridiculă, pretențioasă și stupidă. Să pictezi pînă la exasperare un măr și o legătură de ridichi, să descrii, neapărat însemnînd, cîte măsline iau de fiecare țuică doi amatori de aperitive, să chemi o lume întreagă să vadă suferințele „adevărate" ale contesei care nu se poate culca în voie cu fantele balcanic, în comparație cu înfricoșătoarele *probleme de conștiință* pe care le pusese războiul, a părut tuturor dezgustător. Literatura de după război a fost pentru cele cîteva capete gînditoare în Europa, literatura problemelor sufletești. Și dintre ele cea principală a fost aceea a cunoașterii. Publicul de dinainte de război, de un scabros optimism n-a fost amator de literatură „plictisitoare", a preferit pe autorii care scriau pentru „cetit în tren" sau „de cetit în baie" cum își intitula Catule Mendès un volum. Trecută prin frigurile și măcelurile războiului mulțimea a început să judece altfel. Șapte-opt ani după război a fost epoca literaturii serioase, exact plictisitoare. Marcel Proust, scriitorul care nu găsea editor înainte de război, devine cea mai mare glorie a literaturii contemporane. Revista care l-a descoperit pe el și pe alți scriitori mai mărunți, dar în același spirit, devine cea mai de seamă în lume: *Nouvelle Revue Française*. Paul Valéry este din cercul acestei reviste mai mult din alte motive decît cele literare. A profitat însă ca nimeni altul de faima ei. Căci între Paul Valéry și Marcel Proust nu mai încape îndoială. Pe cînd ultimul e unul din cei mai mari prozatori pe care i-a avut omenirea, autorul faimoaselor *Charmes* e un caligraf al frumosului pur. Probabil că vom publica chiar aci o analiză mai amănunțită a poeziei lui. N-are sens critica unui autor străin într-o revistă românească, dar Paul Valéry înseamnă acum un caz mondial. Alături de paraziții revistei *Nouvelle Revue Française* au existat și paraziții îndoielii generale. Dadaiștii care proclamînd falimentul logicei își reclamau *în numele ei*, dreptul de a nu avea nici una, suprarealiștii lui A. Breton, care, după cum se plînge indignat d. Tristan Tzara, le suflase excelenta afacere literară celor dintîi, futuriștii italieni care și-au adus aminte că n-au murit expresioniștii germani mai pedanți și mai romantici etc. Dar articolul începe să ia proporții. Să tragem în numărul viitor concluzia celor de mai sus cu privire la al nostru.

P.S. Găsesc între hîrtiile mele o scrisoare din 1929, adresată d-lui Comarnescu, în legătură cu articolul acesta, dar nu știu dacă am trimis-o și dacă n-am trimis-o, iarăși nu-mi amintesc de ce. (Notă din 1936.)

Domnule redactor,

În legătură cu un articol al meu despre *Clari și obscuri* în care arătam că obscuritatea ilogică e o inferioritate în artă, și citam cazul lui Paul Valéry poet mediocru și pretențios, a apărut în ziarul d-voastră o notă-articolaș extrem

de puţin amabilă pentru mine. Indignat că nu admir un poet atît de unanim admirat, autorul articolaşului mă denunţă opiniei publice pentru infamia mea, în termeni a căror cruzime mă împiedică să reproduc totul şi mă mulţumesc numai cu acest pasaj care e o introducere în care se arată că acum e o mare discuţie în jurul „obscurismului" în literatura franceză.

„Dar dintr-o dorinţă imprecisă de a-şi da importanţă, un confrate, de altfel şi autorul a şase piese, din care cel mult una va rămîne în repertoriul românesc (e o dărnicie care mă emoţionează, C.P.) s-a crezut obligat de a-şi spune cuvîntul (une politesse en vaut une autre: n-ar fi mai bine să fie scris «obligat să-şi spuie cuvîntul»? C.P.) asupra polemicei în jurul «obscurismului» afirmînd că Paul Valéry este un «mediocru versificator» dar nu din cauză că e obscur ci fiindcă e pretenţios şi mărunt în teme mari."

Şi crudul autor al notei încheia astfel:

„Deosebirea între marele scriitor francez şi bonomul nostru confrate (n-ar fi mai bine «deosebirea dintre marele» etc.? C.P.) constă în neînsemnata intervertire a termenilor clar şi obscur. Primul, Valéry, este clar-obscur, secundul, simpaticul şi spiritualul confrate (adică, eu, vai! C.P.) este un obscur clar."

N-am răspuns, domnule redactor, cu nici un rînd acestui articolaş din ziarul d-voastră. Cred din ce în ce mai mult în inutilitatea oricărui răspuns. Mai ales că scriam pînă acum, mărturisesc sincer — şi aici, nu pot să nu admir perspicacitatea notiţei d-voastră — numai ca să-mi dau importanţă. Nu ştiu de ce scriu ceilalţi scriitori, dar eu nu scriam decît ca să-mi dau importanţă. Cu cîteva săptămîni înainte însă, tocmai citisem articolul unui critic debutant şi îndîrjit, d. Ion Dimitrescu, de la unul dintre ziarele noastre, care îşi începe critica despre recenta mea piesă cu declaraţia dispreţuitoare că n-a cetit nici un rînd scris

de mine. Veţi înţelege melancolia care m-a cuprins cînd vă voi spune — fără îndoială n-o ştiaţi asta nici d-voastră — că sînt autorul unui volum de versuri editat, al altui volum de versuri risipit prin reviste, nu numai a şase piese dintre care două tipărite *(Jocul ielelor, Suflete tari, Act venețian, Mioara, Mitică Popescu, Danton)*, dar cel puţin a trei volume de critică literară şi al unui foarte mare număr de articole sociale, publicate în nenumărate reviste de la *Facla* la *Ţara* şi *Banatul românesc*, *Săptămîna muncii intelectuale*, *Adevărul*, *Cuvîntul*, *Universul* şi un nesfîrşit număr de reviste.

Domnul Ion Dimitrescu, cetitor de bună-credinţă — se presupune în general că întîi un critic citeşte şi pe urmă îşi face o opinie — d. Ion Dimitrescu deci, poate declara că n-a cetit „un singur rînd de mine". Nota d-voastră confirmă acest lucru declarîndu-mă şi ea obscur.

Din punctul d-voastră de vedere, aveţi fără îndoială amîndoi dreptate. N-am nici un motiv să nu vă cred pe cuvînt. Dar şi d-voastră trebuie să aveţi bunătatea să recunoaşteţi că şi eu la rîndul meu, eram de bună-credinţă, cînd scriam, numai nădăjduind că voi fi cetit. E drept, azi înţeleg că nu e zădărnicie mai lamentabilă decît a scrisului.

Pricepeţi deci, descurajat şi obosit, n-am mai răspuns notei d-voastră, nici măcar ca să arăt că nu „ca să avem şi noi faliţii noştri" am afirmat că Paul Valéry e un caligraf al poeziei, că această afirmaţie a mea, *tipărită* a precedat poate toate afirmaţiile de acest fel din literatura franceză, cu cel puţin doi ani. Ar fi trebuit să vă amintesc un articol al meu, apărut în *Ţara noastră*, dar mi-aţi fi declarat că nu l-aţi cetit şi n-aş fi putut să vă răspund nimic, pentru că, încă o dată şi d-voastră şi d. Ion Dimitrescu, aveţi tot dreptul să nu cetiţi nimic din ceea ce scriu. Fiţi liniştit, nici un articol de lege, nici un aliniat de regulament, nici o obligaţie profesională, nici o datorie faţă de d-voastră, nimic nu vă obligă să mă cetiţi.

Dacă aş mai reveni asupra notei de mai sus (şi pe cale de scrisoare, bineînţeles, căci altfel aţi putea să nu mă cetiţi) e că în discuţie sînt două puncte cîştigate: cel puţin articolul meu despre *Clari şi obscuri* l-aţi cetit (întîmplător, desigur) de vreme ce l-aţi denunţat cu indignare, şi în al doilea rînd, văd în numărul de la 27 mai, cam tot în locul în care a apărut înfierarea d-voastră, următoarea notă, cu literă grasă. (O notă urmează pe care am pierdut-o, dar în care e maltratat pare-se d. Paul Valéry, după cum se înţelege din cele ce urmează.)

Găsiţi prin urmare interesantă opinia d-lui Raphael Cor, chiar printre evenimentele cele mai interesante ale Europei literare de azi, de vreme ce o reproduceţi cu pietate. Cum rămîne însă cu „marele scriitor" Paul Valéry? Fără îndoială că nu se mulţumeşte cu gratuitatea de „artist perfect" (caligraf, cum i-am spus noi, pe aci) cînd i se spune că „dă tîrcoale locurilor comune", şi e sfătuit să părăsească „învestmîntarea în purpură şi fireturi a adevărurilor banale"?

Şi d-voastră, domnule redactor, ce opinie mai aveţi azi? Ce aţi urmărit cu nota aceasta reprodusă? V-aţi schimbat părerea de la 5 mai pînă la 27 ale aceleiaşi luni? V-aţi fi schimbat-o mai de mult dacă d. Raphael Cor nu suferea de o gripă care l-a împiedicat să-şi dea articolul la *Mercure de France* încă din luna aprilie? Şi dacă aţi fi cetit acest articol înainte de a ceti articolul meu despre *Clari şi obscuri* mă acuzaţi oare de plagiat? Mă mai acuzaţi că intervin în discuţie ca „să avem şi noi faliţii noştri"? Iar dacă găseaţi demnă de reprodus o opinie care face rezerve asupra lui Paul Valéry, de ce n-aţi reprodus şi opinia noastră, care avem după cît ştim meritul priorităţii, şi aici, şi chiar socotind şi critica de acolo? Şi în orice caz, am acum dreptul să am această opinie fără să-mi atrag justa d-voastră mînie?

Dar scrisoarea a luat proporţii. E cu atît mai grav cu cît am scris-o numai ca să-mi dau importanţă, după cum se vede cît de colo. Ştiu bine că e o crimă, căci fac parte dintr-un neam de sclavi care pînă acum o sută şi ceva de ani, în Ardeal, nici nu avea voie să poarte pălărie şi să se statornicească la oraş, iar dincoace era bătut cu frînghie udă la tălpi dacă îndrăznea să privească pe stăpîn. Descendenţilor unor asemeni oameni li se dă azi voie să se aşeze la oraş, dar pretenţia lor de a gîndi şi de a avea păreri, trebuie imediat reprimată şi aspru pedepsită, de către mercenarii entuziaşti ai culturii ocupante. Ştiu bine că pînă la capăt, pînă la moarte nu voi fi scutit de bicele şi ocările argaţilor, cu atît mai îndîrjiţi cu cît vorbesc în numele stăpînirii, a franţuzului acum, cum altădată vorbeau în numele „turcului".

Primiţi, vă rog, etc.

vol. *Teze şi antiteze*, [1936]

POLEMICILE

Nu mai sînt polemici. Polemici literare bineînţeles. Lungi, îndelungi discuţii, uneori durînd ani de zile, menite să puie faţă în faţă două armate de argumente protivnice.

E adevărat că în genere publicul cel mare nu iubeşte polemicile. Îmi place revista cutare „că nu e personală", că nu se preocupă decît de ale ei, e, se ştie, gîndul cititorului român.

Îi place proza pomădată, acestui cititor, versul lustruit cu briliantină şi cafeaua cu lapte. Îi plac numele rotunde şi sufere de stomac de cîte ori i se vorbeşte de ceva care nu aduce cu o căruţă cu patru roate sau de ceva care nu seamănă cu o gospodărie cu număr la poartă.

O polemică impune o mică sforţare. Un argument trebuie urmărit uneori în desfăşurarea lui întortocheată, prins alteori din zborul aluziei, savurat în subînţeles. Cafeaua cu lapte se soarbe încetul cu încetul, pe îndelete şi cînd cititorul a ajuns la sfîrşitul ei, constată că e din „viaţa reală". Că ar putea-o prepara el însuşi şi că dacă n-o face e pentru că are alte ocupaţii mai importante.

E adevărat însă că polemicile nu se duc pentru distracţia celor mulţi, nu încetează de hatîrul unei cereri iscălite: „mai mulţi abonaţi". Polemica este o necesitate pentru că ea este de fapt o manifestare vitală a literaturii. O idee se defineşte printr-o serie de delimitări. O delimitare presupune întotdeauna o negaţie. Viaţa este contrazicere şi luptă cu moartea.

Numai spiritele leşinate, parazitare fug de evantaliul argumentelor protivnice, numai eroii literari cu nombrilul încă în funcţiune (fără figură în text, ar fi să pomenim numele atîtor scriitori de azi legaţi de cei cari i-au precedat, ca nişte fetuşi de organele materne) au oroare de orice îndîrjire personală. O polemică le dă spaima copiilor cari traversează singuri drumul.

Dacă faci mai bine socoteala, dacă îţi arunci cu atenţie privirea în domeniul istoriei literare, nu e greu să-ţi dai seama că toate operele de seamă s-au zămislit simultan cu marile bătălii critice.

De la clasicismul veacului al XVII-lea pînă la simbolismul recentului sfîrşit de veac, trecînd peste amintirea războinică a prefaţei lui *Cromwell* peste reprezentaţia memorabilă a dramei *Ernani*, peste manifestele naturaliste şi antinaturaliste nu întîlneşti decît acelaşi lucru: discuţia.

La noi, „Junimea" cu polemicele ei prelungite ani de zile, înseamnă cea mai strălucită epocă literară, urmată mai tîrziu de înverşunarea *Sămănătorului* şi de expresivitatea violentă a *Faclei*.

Astăzi scriitorii s-au întovărăşit, nu în bisericuţe literare, cum greşit se socoate uneori — căci bisericuţa presupune un crez intransigent —, ci în cîrdăşii de paralitici la porţile bisericilor clădite gata. Acolo îşi împart locurile şi eventual rolurile, aşteptînd cu rîndul Sîmbăta premiilor literare cu spe-

ranța tihnită a retragerii în azilul academic. Mici escuade sînt trimise nu ca să ducă o luptă de idei, cu frontul întreg, ci pentru oficiul de spionaj și uzură a adversarului. Revista voluminoasă, care are rafturi de stofă și idei „nu răspunde" niciodată. Ea pune un corector și trei băieți de redacție să scoată o gazetă literară, în care ideile opuse sînt ciupite și gîdilate anonim cînd cu ghidușie, cînd cu acreală. Savante expuneri de păreri sînt firește deplasate în asemenea locuri. Cel mult dacă izbucnesc uneori certuri pentru împărțirea pomenei. Nici una dintre publicațiile noastre nu are un critic efectiv, în plină activitate.

De altminteri revistele nici nu mai fac nici un fel de critică literară. Mari și mici sînt simple buletine editoriale ale cointeresaților. Sînt cele mai comode. Cel mult dacă umoristul crezut genial de către cumnați și nepoate din clasa a treia liceală, te desființează — în clipe — în urbea lui, în care toți chelnerii îl cunosc pe nume.

Firește, vechiul pretext e că polemicile de acum sînt personale, subiective. Ca și cînd ar fi existat vreodată polemici — obiective. O părere este înainte de toate un act de credință ideologică și o credință nu poate să fie confortabilă ca un rînd de haine gata. Nu poți deosebi — în dinea [...][1] literar — pe om de operă, pentru că opera e înainte de toate atitudine. Cel mai „senin" dintre scriitorii ultimului timp, cel mai sceptic, cel mai „indulgent" a avut totuși idiosincrasiile lui literare, ura lui durabilă, neînduplecată nici de moartea adversarului. Anatole France nu a iertat pe Zola, pe Lecomte de L'Isle nici cînd aceștia deveniseră busturi de piatră.

Polemicile sînt cu atît mai cinstite, cu cît sînt mai personale. Aceasta însă nu înseamnă lipsă de stil, insultă grosolană, indiscreție ignobilă. Sau bandă organizată care înțelege polemica după capul mahalagiilor apași. Atac anonim, noaptea, cu chinoroz în ochi, denunțul la poliție neiscălit, molestarea copiilor. Polemică înseamnează numai intransigență, hotărîre ireductibilă pentru că arta însăși nu e reductibilă. Nu există decît un singur soi de artă bună și cîteva soiuri de artă proastă.

Pe de altă parte, ce stimulent de inspirație a fost întotdeauna lupta, cît de eficace a fost totdeauna teama unui control îndîrjit (pe care acum l-a înlocuit o complicitate de manufacturieri în umbră) și cît de mult a folosit însăși vieții literare, răsunetul încrucișărilor de păreri tăioase.

vol. *Teze și antiteze*, [1936]

[1] În textul de bază lipsește probabil un cuvînt *(n. ed.)*.

PIRANDELLO ŞI B. SHAW

Luigi Pirandello şi Bernard Shaw sînt fără îndoială cele mai celebre figuri ale teatrului de azi. Sînt jucaţi pe mai toate scenele din lume şi discutaţi de mai toate revistele de frunte. Gazetele înregistrează cotidian ecouri şi detalii din viaţa lor. Impresia noastră este însă că faima dramaturgului italian este infinit mai puţin îndreptăţită decît a autorului englez. Ea pare de altfel uşor de explicat prin psihologia de azi a maselor de spectatori şi mai cu seamă prin pseudocultura oamenilor de teatru — aşa-zişii oameni de teatru din întreaga lume[1]. Celebritatea lui Pirandello — e destul s-o spunem — i-a venit de la sistemul lui filozofic. Pur şi simplu. Citām la întîmplare după unul din cronicarii noştri, dar e destul să spunem că mai toţi au gîndit la fel:

„Ne vom mărgini să reamintim că în romanele, în nuvelele şi în piesele sale de teatru, Pirandello îşi brodează conflictele pe o teorie filozofică ţinînd

[1] Articolul este din 1926. (Notă din 1936.)

direct de teoria relativităţii ştiinţifice: oamenii au o dublă personalitate. Ei se prezintă observatorului o dată aşa cum par şi o dată aşa cum vor să pară. Aşa cum sînt în realitate nu-i vedem niciodată.“

Ei bine cîtă sfîntă ignoranţă îţi trebuie ca să crezi că de trei mii de ani filozofii s-au preocupat de altceva decît de aparenţa şi realitatea lucrurilor, de mobilitatea sufletească şi incapacitatea de a cunoaşte adevărul. Dar chiar în înţelepciunea curentă „relativitatea“ asta constituie un loc comun. Nu se spunea înainte, nu o spunea un dicton oarecare, că într-o piesă de teatru sînt trei piese: Una pe care a scris-o autorul, alta pe care au înţeles-o actorii şi în sfîrşit o a treia pe care publicul crede că a scris-o autorul. Dar închipuiţi-vă cît a putut să zăpăcească pe cei care au mai mult timp să scrie decît să citească, în timpul relativităţii mecanice a lui Einstein, ideea de relativitate pur şi simplu aplicată în artă.

De altminteri e o apucătură foarte curentă a unor autori de teatru dornici de succes, dar fără subiecte gîndite, de a aplica în scenă ultimele teorii ştiinţifice de mare răsunet, cu nădejdea vagă că din prestigiul acestora se va răsfrînge şi asupra operei de teatru ceva. Încă din primul număr al *Cetăţii*, vorbind despre teatrul d-lui Blaga am arătat cît de periculoasă este această cale. De altminteri Freud a fost folosit de un mare număr de autori dramatici după război şi bineînţeles că Pirandello s-a gîndit şi la el. Problemele personalităţii îl tentau. Deci autorul de nuvele maupassantiene de dinainte de război — aşa era socotit în Italia — a văzut că o bună parte dintre acestea s-ar putea preta la dezvoltări. A început deci să dezbată în piesele

lui problemele disoluțiunii personalității. Dar aci se vădește toată insuficiența acestui autor.

Concepția lui despre pierderea personalității ține de joc de cuvinte, de patologia cea mai simplă. Un om cade de pe cal și își pierde personalitatea cum și-ar fi pierdut pălăria, ceea ce poate fi în realitate interesant, dar nu are nici un interes artistic, un altul e dat drept mort și pentru că legalmente nu mai poate figura drept cel de dinainte și-a pierdut personalitatea. Dar trebuie să fie în Pirandello și povestea aceluia care se îmbracă pentru o vizită cu jacheta prietenului lui și își pierde din această cauză personalitatea, ducîndu-se la birou să copieze acte în locul amicului.

Numai așa înțelege vulgul pierderea personalității și numai cînd o tratează altfel autorul are succes, căci numai așa sînt în stare s-o explice criticii. Ford, mi se pare, spunea că marfa modernă trebuie să fie standardizabilă. Uniformă și redusă la formulă simplă.

Așa se face că Pirandello, care n-a creat un singur personagiu-personalitate în teatrul lui, nu discută decît despre maladiile personalităților. E adevărat că și Shakespeare s-a ocupat de tulburările personalității, dar eroul lui era Hamlet, cel mai complet personagiu din cîte au fost create vreodată.

Dezbrăcată de toată poleiala pretins filozofică, drama din *Henry IV* este foarte simplă: maupassantiană. Un om căzut de pe cal și lovit a înnebunit. Se crede Henry IV. Ai lui ca să-i menajeze nebunia îl închid într-o vilă, întovărășit de patru tineri care îmbrăcați în costumele epocei îi constituie o curte.

Se întîmplă însă că după 12 ani tînărul nostru își revine, are o bruscă luciditate, cum își recapătă orbii privirea. Dar întîrziat cu 12 ani ce ar mai

căuta la masa vieții? Preferă viața din vilă unde toți îi satisfac capriciile. Cazul e perfect verosimil.Lenôtre citează și el un caz într-unul din volumele sale, al unui tînăr închis de familie în ospiciu, care cînd își revine nu mai vrea să părăsească sanatoriul. E tulburat însă de apariția fostei iubite, care vine întovărășită de fiica și amantul ei (acesta e fostul rival care împungînd calul tînărului nostru, îi provocase căderea) și de un doctor. „Henry IV“, care nu mai era nebun, vrea acum o teribilă recompensă. Vrea în locul mamei, pe fiică, mai ales că aceasta seamănă întocmai cu portretul din tinerețe al mamei ei. Amantul se opune, „regele“ îl omoară și se urcă din nou pe tron hotărît de-acum să rămînă nebun pînă la capătul vieții.

Dar opera care l-a făcut pe Pirandello celebru e fără îndoială: *Șase personagii în căutarea unui autor*. Cauza e că aci a concentrat el maximum de filozofie pentru uzul mulțimii. Toate problemele sînt discutate: ficțiune și realitate, dedublarea personalității, insuficiența actorului și a teatrului etc. și totuși piesa n-are nici un conținut. Problema dintre ficțiunea artistică și realitate nu putea *fi rezolvată în scenă*, ci numai debitate fleacuri în jurul ei, problema dedublării personalității e abia în treacăt atinsă. E mai dezvoltat procesul dintre textul operei și actori.

Piesa *Șase personagii în căutarea unui autor* se poate despărți în două piese suprapuse. Cea dintîi e drama unei familii: tatăl a îndemnat cîndva pe mama copilului său — căci nu mai putea trăi cu ea — să urmeze pe cel care el îl socotea amantul ei. Departe de ea el suferea însă și neîncetat se interesa de soarta ei — de departe numai. Tîrziu de tot, într-o prăvălie interlopă de mode el obține

prin patroana intermediară un *rendez-vous* cu o fată frumoasă, dar mama soseşte la timp ca să împiedice incestul. Zguduit el reia familia văduvei — căci amantul a murit — la el acasă. Iată că mama are acum trei copii şi băiatul ei cel mare, care fusese crescut la o doică la ţară, nu o recunoaşte. De aci conflicte: drama. E un malentendu general în această familie. Toţi se cred între ei mai răi decît sînt. De fapt dubla personalitate după concepţia lui Pirandello nu e deloc departe de dubla personalitate din toate comediile, din toate dramele, din toate faptele diverse cunoscute. Un bărbat îşi crede nevasta cinstită şi ea nu e, un alt bărbat îşi crede amanta o prostituată şi ea nu e (drama lui Armand şi a Margaretei Gautier). Tatăl o crede pe mamă îndrăgostită de secretar şi ea nu era, fata îşi crede pe tată desfrînat şi el se ştie un om moral. Toţi între ei îşi lansează epitetul de imbecil şi fiecare se crede singurul inteligent.

Ce s-a întîmplat însă cu această dramă şi cu personagiile ei? N-a fost scrisă, ci numai gîndită. Întrebarea e: Există această dramă dacă n-a fost scrisă? Da şi nu. Dacă a fost gîndită în întregime — într-atît numai cît să-i fi rămas autorului numai s-o aştearnă pe hîrtie cum declară mulţi scriitori că procedează — atunci drama există. Dacă însă a fost numai schiţată, conceput vag subiectul, aşa cum povestea zilele acestea d. Davila cîteva subiecte „posibile" într-o gazetă, atunci nici drama nu există şi personagiile nu sînt vii. Dulapuri întregi la Teatrul Naţional sînt pline de schiţe de piese grandioase, fără nici o valoare. De fapt aci intrăm în marea problemă fundamentală a artei: Cînd un personagiu de teatru e viu sau e numai o fantoşă? problemă pe care Pirandello o escamotează prin procedee ridicule de bîlci. Drama unui personaj de teatru este însă chiar viaţa lui. Restul e neant. Drama lui Hamlet e conflictul existenţei lui cu cei care îl înconjoară, cu gîndul lui însuşi. Un personaj de teatru se defineşte viabil prin întîmplările care îi formează drama.

Dacă drama e concepută, realizată complet, personagiile sînt realizate şi ele. Deci sau personagiile lui Pirandello există şi atunci ele, create fiind, aveau deja un autor, sau nu existau şi atunci povestea nu mai are sens.

Gîndirea lui Pirandello este complet confuză în această privinţă. Cînd între personagiile în scenă are loc următorul dialog:

„*T a t ă l* (înaintînd, urmat treptat de celelalte personagii perplexe): *Ei bine! Iată, domnule... noi sîntem în căutarea unui autor.*
D i r e c t o r u l (pe jumătate mirat, pe jumătate iritat): *Un autor?... Ce autor?*
. . . .
T a t ă l: Nici vorbă nu poate fi de asta, domnule, noi vă aducem o dramă."

Prin urmare drama există, mai ales că în continuare personagiile spun:

„*D i r e c t o r u l: Perfect! Foarte bine! Unde vrei să ajungi?*
T a t ă l: La nimic, domnule. Să vă dovedesc numai că te poţi naşte vieţii sub mii de înfăţişări. Poţi să te naşti arbore, piatră, ulcior, fluture — sau femeie. Te poţi naşte de asemeni şi personaj de teatru.
D i r e c t o r u l: (cu o mirare prefăcută, plină de ironie): *Şi d-voastră aţi fi, împreună cu onorabila companie de faţă, născuţi personagii de teatru şi încă vii.*"

De altminteri, cînd mai tîrziu directorul întreabă: unde vă e manuscrisul?

„*T a t ă l: Este în noi, domnule director.* (Actorii rîd.) *Drama este în noi, noi sîntem drama și sîntem nerăbdători s-o jucăm.*“

Și iarăși într-un alt pasagiu, chestiunea e rezolvată tot în sensul acesta, deși cu oarecare intenție de confuzie:

„*F a t a v i t r e g ă* (înaintînd spre director, surîzătoare și provocatoare): *Fiți convins, domnule director, că vă găsiți în prezența a șase personagii extraordinar de interesante deși rătăcite.* (*? n.r.*)

T a t ă l (dînd-o deoparte): *Da, rătăcite, dacă vreți* ... (Directorului:) *Și iată cum: autorul care ne-a dat viața n-a vrut, sau n-a putut materialmente sfîrși nașterea noastră, nașterea noastră în lumea artei.*“

Adevărul e că aceste personagii sînt numai rătăcite. Au greșit adresa. Ele nu sînt „Șase personagii în căutarea unui autor“, ci sînt „Șase personagii în căutarea unui stenograf“.

Părerea noastră e că ele sînt cu intenție rătăcite. Dacă ar fi căutat un autor, îl căutau acasă ca să le conceapă drama mai departe (dacă am admite asta). De fapt ele caută un stenograf, nerăbdătoare ca textul o dată scris să și fie oferit spre reprezentare. Întîmplător chiar regizorul trupei cunoaște stenografia. Personagiile sînt invitate deci să-și joace drama. Se înregistrează o scenă. Actorii trec la rîndul lor s-o repete. Dar aci e scandal mare. Personagiile sînt indignate de denaturarea pe care o suportă în jocul actorilor. Exact piesa ar trebui să aibă titlul acesta:

Șase personagii în căutarea unui stenograf, apoi a unui director de teatru și apoi a unor interpreți fideli.

De ce n-a intitulat-o Pirandello așa? Pentru că nu ar mai fi avut nici un aer filozofic și n-ar mai fi avut cu ce lua ochii atîtor semidocți.

Cea de a doua piesă din *Șase personagii în căutarea unui autor* are ca personagii unii actori care repetă și pe care îi tulbură un grup ce vine cu o piesă și cere ca ea să fie jucată imediat. Directorul protestează arătînd că are în repetiție o altă piesă a aceluiași autor *(și ar putea să adaoge că și personagiile acestei piese sînt tot vii și ar putea să facă și ele scandal)*[1]. Actorii cedează în cele din urmă și se oferă să repete, dar noii veniți sînt nemulțumiți de interpretare. E loc aci pentru cîteva platitudini curente despre adevăr sau neadevăr în interpretare, care au format de atîtea ori obiect de discuție, în presă, și se învîrtesc în jurul ideii că autorul (Pirandello pune să vorbească chiar personagiile în numele lui) nu e niciodată mulțumit de interpreți și că interpreții nu mai știu cum să se înțeleagă cu autorii. Dacă tot rostul piesei era această discuție, e lamentabil. Asta înseamnă să se anunțe afară că tot ce e înăuntru e „viu și natural“ și înăuntru să se ofere o sirenă trucată.

Dar ca să se vadă toată seriozitatea concepției pirandelliene despre ficțiune și realitate, este destul să spunem că el și-a împărțit personagiile în două categorii, deși teoretic și practic nu era nici o deosebire între ele, cum scolasticii împărțeau pe elevi ca să discute pro și contra o problemă. Căci în definitiv și actorii primei părți sînt tot personagii de teatru, ficțiuni: au rolurile scrise de la început, și majoritatea figurează pe afiș. Cum afirmă tatăl

[1] Subliniat în 1936.

că el există ca personaj de teatru, ar putea afirma și directorul că în definitiv și el e personagiu de teatru. Regizorul e un „rol". La Roma îl joacă un actor, la Paris altul, la Viena altul, dar rolul e același, sufleurul e și el personaj de teatru. Singura deosebire dintre primele personagii și cele șase care vin pe urmă e că Pitoëff le-a vopsit fețele cu alb și le-a îmbrăcat în doliu. Cînd apar le urmărește o aureolă de becuri electrice, vorbesc cu ochii închiși și spun lucruri pe care ceilalți nu le pricep de la început pentru ca să-i facă să se explice. Dar cu becuri electrice nu se rezolvă deosebirea dintre realitate și ficțiune. Problema e dintre cele mai delicate și pentru moment insolubilă. Toate capetele omenirii gînditoare nu i-au putut da o soluție cu conținut și dacă sînt „oameni de teatru" cărora li se pare că au priceput, aceștia nu cunosc datele chestiunii sau le reduc la propria lor inteligență.

Să facem o ipoteză: că autorul și-ar fi scris drama. În definitiv nu era imposibil. Personagiile ar fi luat manuscrisul dramei și-ar fi venit la teatru să fie jucate, să-și trăiască drama. Dar în cazul acesta eroii oricăror piese pot să ceară să fie jucați. Nu-ți trebuie decît puțină vulgară imaginație ca să vezi pe Trahanache cerînd să fie jucat. *În imaginație.* Sau un om care s-ar prezenta — și aci e temeiul filozofic al problemei — în carne și oase să ceară asta, dar el ar întrupa numai personajul, fie că ar fi un nebun, fie că ar fi un interpret (ceva mai vopsit care face pe Trahanache cum făcea d. Pitoëff pe tatăl și era convins că e ireal).

De altminteri, ca să se vadă toată farsa pirandelliană, luăm dintr-o gazetă de zilele acestea știrea că la Milan autorul lui *Henry IV* s-a oferit că, înainte de începutul piesei, să răspundă la între-

bări de ale publicului. „El a discutat cu sala. Cum stăm cu realitatea? Este ea în noi sau se găsește în afara noastră? Este o realitate lăuntrică și una exterioară?" Rămîi uimit. Teoria cunoașterii dezbătută timp de cîteva mii de ani, de la primii filozofi greci la Platon, Aristotel, Plotin, Descartes, școala engleză, Leibniz, Kant, Hegel, Fichte, Schopenhauer, în sfîrșit de toate școlile filozofice fără altă soluție de cît cea dată de Kant, atît de greu de urmărit chiar la cursurile universitare, iat-o discutată într-o sală — simpatică fără îndoială — de oameni veniți să se amuze și de un autor dramatic fie el și celebru.

Nu, toată filozofia lui Pirandello este o vitrină menită să înlesnească vînzarea unei mărfi de mult mai redusă calitate. În general melodrame scrise cu rară știință a sforăriilor teatrale și cu spirit curent. Procedeul tehnic e cel vechi și uzual, foarte folosit acum de cinematograf. Una dintre datele piesei este ascunsă și totul se petrece în scenă ca și cînd ea ar fi știută. Publicul e prins, cum e prins pe stradă cînd vede lume adunată și nu știe ce s-a întîmplat. Dialogul e foarte viu (cînd și cînd cu calambururi ieftine: „— Hai să ne concertăm. — Ce concert? Aici jucăm teatru, nu dăm concert").

Dar ambele roluri principale conveneau temperamentului nervos și mobil al d-lui Pitoëff. Prin irealitatea lor, îl scuteau de problema grea a impresiei de viață. Așa a fost un interpret prodigios în *Henry IV*, profund impresionant.

Ni se spune că *(Șase personagii în căutarea unui autor)* la Berlin, Reinhardt a schimbat punctul de greutate al piesei făcînd ca directorul să fie factorul principal și trupa să dea impresia vieței, pe cînd personagiile să pară melodramatice. Ceea ce

înseamnă că a considerat ca temă a piesei tot raportul din creaţie şi interpretare, problemă de ordin secundar. La Viena însă regizorul s-a oprit asupra conflictului care singur ar fi fost de interes, dacă ar fi fost de rezolvat: acel dintre ficţiune şi realitate.

El a pus în rolurile actorilor, maşiniştilor etc. chiar pe cei care în mod obişnuit aveau însărcinările acestea. Aşa cum se procedează la revistă. Iar pentru cele şase personagii a adus actori străini necunoscuţi în Viena şi nu li s-a desemnat numele în afiş. Era un efort interesant spre iluzie cel puţin.

*

Ultimele două spectacole ale trupei de la „Théatre des Arts" erau menite să ne arate în plină lumină, pe d-na Ludmila Pitoëff. *M-elle Bourrat* e o piesă de moravuri provinciale, destul de ştearsă şi comună.

E povestea unei fete care, întoarsă de la mînăstire într-o casă stăpînită de o mamă severă, dezarmată în faţa vieţii, „păcătuieşte" cu grădinarul. În cele din urmă lucrurile se aranjează, căci copilul e îndepărtat şi tînăra eroină se mărită cu profesorul de pian.

Ceea ce a realizat regia lui Pitoëff din acest spectacol e uimitor de adevăr şi de precizie. Aveai expresia unei cronici de a lui Balzac. În ansamblul definitiv pus la punct alături de d-na Pitoëff s-a impus d-na Sylvère, superioară în rolul mamei, d. Larive în cel al tatălui şi d. Penay, dacă nu ne înşelăm, în al profesorului de pian.

*

Ioana d'Arc era spectacolul aşteptat de întreg publicul bucureştean. Nu atît interesul pentru această operă cu totul superioară era cauza acestei aşteptări, cît mai cu seamă prilejul pe care publicul îl avea ca să compare efortul teatral de la noi, cu cel de la Paris şi îndeosebi jocul d-rei Ventura cu al Ludmilei Pitoëff. Adevărul e că aveam la Eforie trupa care a consacrat pentru lumea întreagă capodopera lui B. Shaw, că aveam cu alte cuvinte chiar spectacolul atît de celebru.[1]

Trebuie să precizăm că realizarea a diferit mult de cea de la Teatrul Naţional.

Impresia noastră e că amîndouă interpretările s-au depărtat de text, regizorii căutînd fiecare să se slujească de el pentru realizarea unei concepţii deviate. Teatrul Naţional a dat amploare şi relief ideologic piesei, dar a şi prea exteriorizat-o prin jocul practic al d-rei Ventura. Este destul să spunem că Ioana a fost judecată în lanţuri. Multe detalii ale piesei au fost neglijate, în orice caz ele nu par să fi oprit mai îndelung atenţia regizorului.

Pitoëff a impus şi el o concepţie personală piesei. A jucat-o ca mister medieval, deşi piesa nu era. Toată atenţia deci i s-a încordat spre partea picturală şi aspect caracteristic. Ne-a oferit o viziune savuroasă, lucrată cu o artă autentică, dar ceea ce îl pasiona pe B. Shaw, concepţia superioară a dramei, nu era. Pentru realizarea acestui caracter de mister, rolul Ioanei a fost simplificat. Ioana era o sfîntă, o fiinţă supraomenească, insensibilă la altceva pe lume decît la glasurile ei. Vocea pură, surîsul candid, privirea nevinovată, emoţie uşoară, însuşiri de mare preţ ale d-nei Ludmila Pitoëff au subţiat rolul la o expresie care se apropia dacă vreţi de acea simplitate realizată în pictura sfinţilor bizantini. Era divinitate simplă.

---

[1] Mai curînd a „lansat" căci de consacrat, a fost consacrat în Germania. (Notă din 1936.)

Valoarea imensă însă a operei lui B. Shaw stă în aceea că a creat o Ioană adevărată, profund umană, dumnezeiască numai prin nevinovăția ei. Este poate singura dată cînd acest mare ironist creează un suflet mare și drama care îl interesa era lupta unui suflet împotriva stringențelor legale. Numai așa are sens gestul Ioanei de a semna actul de pocăință și mai cu seamă numai așa are sens ruperea acestui act cînd vede că el nu-i aduce libertatea.[1] O sfîntă nu ar fi avut nevoie de această libertate, ci dimpotrivă ar fi căutat să se închidă, fie și numai într-o mînăstire. De altminteri, orice s-ar spune, Ioana a condus armate, a cîștigat bătălii. Iar sfințenia ei e lucru foarte ulterior. Pentru această canonizare vestită de d-nul din 1920 Shaw are și o ușoară ironie, cum a avut la început cînd cu povestea ouatului găinilor. Poate deci că o adîncire, o mai dramatică umanizare a rolului (în același sens în care l-a dus d-na Pitoëff) ar fi sporit mult interesul dramei. Dacă d-ra Ventura ar fi asistat vreodată la reprezentațiile cu d-na Pitoëff la Paris avem convingerea că nu s-ar fi putut sustrage impresiei profunde pe care o face într-unele momente anumite jocul acestei artiste și ne-ar fi dat d-sa o Ioană d'Arc și iluminată și dramatică, fără patetism.

Actorii care au jucat celelalte roluri au fost în general mai apropiați decît cei de la Național, în afară de cei trei care interpretau pe Cauchon, Warwick și Stogumber. De asemeni ne-a plăcut mai mult linia pe care d. V. Antonescu a dat-o inchizitorului.

---

[1] Cîțiva ani după aceasta, într-un interview, printr-o butadă, B. Shaw a și ridiculizat interpretarea d-nei L. Pitoëff în *Ioana d'Arc*. (Notă din 1936.)

Sînt cîteva lucruri care vor trebui în orice caz reținute și învățate de pe urma turneului Pitoëff: întîi că rolurile secundare chiar cele mai neînsemnate (și aduceți-vă aminte de cele două servitoare din *M-elle Bourat*) pot contribui și trebuie să contribuie la realizarea atmosferei. Va rămîne de asemeni marea știință a regizorului de a intensifica anumite momente dramatice cu concursul ansamblului (iar în *Henry IV* ni s-au oferit lucruri extraordinare în această privință). Vom mai ști de asemeni în viitor, că nu se modifică o piesă pentru ca să se obție efecte de lumină, ci că lumina urmărește decorul și conținutul piesei.

Și aci, chiar pe scena improprie de la Eforie, Pitoëff a fost magistral.

Iar d-na Ludmila Pitoëff a arătat cît poate să fie de emoționant un joc simplu, dar socotim că e și mai bine cînd acest joc simplu poate să facă față și momentelor de dramă adîncă.

vol. ***Teze și antiteze*, [1936]**

CRITICA DE SUSŢINERE

ADDENDA LA FALSUL TRATAT*

Paginile care urmează, am vrut, dintîi, să fie o simplă înşirare de note cronologice la sfîrşitul celui de al treilea volum din această ediţie definitivă de *Teatru*. Amplificate prin interpolări treptate, s-au revărsat peste tiparul iniţial, încît am socotit acum că e mai bine să le adăugăm unui vechi capitol în legătură cu aceleaşi preocupări, chiar dacă nu le mai putem schimba structura de la început şi rămînem astfel debitori orînduirii timpului.

De altfel de la Racine, cu prefeţele sale, şi Molière care a polemizat în comedii ad-hoc, înverşunat, cu criticii şi adversarii săi, pînă şi la B. Shaw, comentariile autorului dramatic pe marginea lucrărilor sale de teatru sînt o tradiţie şi o necesitate, desigur şi din pricină că, spre deosebire de poezia lirică ori de roman de pildă, scriitorul pentru scenă nu se înfăţişează în genere el însuşi, celor cărora le adresează scrisul său, ci prin interpreţi, asemeni unui individ interzis care, ca să-şi exercite profesi-

---

* Publicat la sfîrşitul volumului *Teatru*, III, Editura Fundaţiilor, 1947 *(n. ed.)*.

unea, trebuie să ia o stare civilă de împrumut. Procesul e deci de la cuvîntul scris pînă la ceea ce înfățișează pe scenă, și pe acest parcurs întortocheat se pot întîmpla devieri care impun lungi explicații ulterioare și dorința de a le evita pe viitor.

Jocul ielelor

Greu aș putea să uit vreodată rădăcinile sociale ale carierii mele de trudnic într-ale scrisului. Student, solicitat de toate contradicțiile și mirajele, mă întorceam, pe înserate, într-o sîmbătă din mai 1916, cu obrajii încinși de invidie și dezgust, cu pumnii strînși de înfrigurare, de la o „bătaie de flori" de la „rondul al doilea" de la „Șosea"... Ultimele echipaje, cu podoabele florale zdrențuite de „bombardamente", se întorceau și ele, stîrnind curiozitatea pietonilor; în picioare, pe perne, evantalii de femei tinere și fete cu obrajii aprinși de bătălie aruncau rămășițele coșurilor, garoafe, mărgăritare, bujori... Zdrobite în picioare corolele erau împinse spre rigolele trotuarului, amestecate cu resturi de ziare, pe care privirea ageră a tînărului de douăzeci și doi de ani putea descifra din mers, chiar la ora aceea, titlurile știute de altfel pe dinafară, despre gigantica măcinare de la Verdun... Înțelegeam atunci că lumea asta nu e „cea mai bună cu putință", că Leibnitz nu avea dreptate. În sîmbăta aceea s-a desprins în mine însumi autorul dramatic și într-o săptămînă, lucrînd însetat zi și noapte, am scris, într-o cameră mobilată de pe lîngă Arsenal, prima versiune din *Jocul ielelor* care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al „Dreptății sociale"... A doua versiune a fost scrisă pînă pe la mijlocul lui iunie și cu ea m-am

încîlcit în jocul inextricabil al antinomiilor în așa măsură că, întocmai ca și eroul meu, n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieții de „jocul ideilor" întrevăzute în sferele albastre ale conștiinței pure, care mi-a apărut încă de atunci ca „jocul ielelor".

Am mai scris două versiuni în cursul lunii iulie, cu aceeași iuțeală înfrigurată care intra pe atunci în mijloacele mele (pînă pe la treizeci de ani scriam o gazetă întreagă singur într-o noapte, *Falsul tratat*... de altfel a fost scris și el în două nopți, *Actul venețian* în trei zile). Am fost mobilizat la 1 august, m-am întors, rănit, în septembrie, am citit piesa întîiului meu ascultător, Marin Iliescu, am discutat-o cu el lîngă patul lui de zăcere grea în nopțile cînd se dădea alarma și cînd Zeppelinul apărea ca o „havană" de argint, ideală în înălțimile cercetate de proiectoare, iar în două săptămîni am scris-o din nou. Am reluat lucrul cînd m-am întors din Moldova, în iulie 1918, citind din două în două săptămîni cîte o versiune nouă, lîngă patul în care gîndea în ghips Marin Iliescu, cu auditori în jur sporiți ca număr. Piesa era în această formă mereu structurată pe tablouri, erau, cred, vreo șapte, opt. Am citit-o într-o zi și în casa fostului meu profesor de română, care a fost surprins de ce poate încăpățînatul său elev, dar mi-a recomandat să accentuez îndeosebi partea sentimentală, dîndu-mi drept pildă, cu un soi de emoție, pe H. Bataille. O altă „lectură", făcută în casa unui mare scriitor, mi-a adus din partea acestuia observația că o piesă bună de teatru trebuie să fie neapărat în trei acte și mi l-a dat ca exemplu pe Bernstein care zguduia în timpul acela teatrele bucureștene și din piesele căruia,de altfel în treacăt fie zis, studiasem tehnica dialogului. M-a convins, iar pe la începutul lui

octombrie citeam lui Marin Iliescu noua versiune în trei acte, pîndind pe sub gene norul sau lumina pe fruntea lui. N-aş putea spune că pînă la urmă a fost consternat, dar avea privirea întărîtată a cuiva care e îndrăgostit de o fată fragedă de şaisprezece ani, cînd aceasta, convinsă că îi va face lui impresie, vine cu ruj pe buze, genele date cu cărbune şi cu obrajii sulimeniţi, aşa cum a auzit ea că trebuie să fie o femeie frumoasă. „Ai stricat piesa". Fă-o la loc în tablouri. Marin Iliescu era cel mai bun elev al lui Mihail Dragomirescu, abia terminase universitatea cînd a fost ţintuit în pat de o tuberculoză a şirei spinării, cu tot trupul aproape în ghips. Era negru şi îndesat ca un precupeţ oltean, cu faţa rotundă şi sprîncenată, încă mai înnegrită de barba rasă la trei zile, dar cînd rîdea porneau din centrul figurii lui, cu dinţii albi, iradiaţii pînă la urechi, ba încreţea cordial şi fruntea. De trei ani de cînd era în pat era de o voie bună nepămîntească, cel puţin cînd era lume de faţă. Altfel fraza îi era totdeauna muşcătoare şi informaţia neaşteptată... Mai tîrziu aşa mi-l închipuiam de departe, fizic, pe Thibaudet... La discuţiile nesfîrşite de pe la feluritele institute de critică înfiinţate de „Mihalache" Dragomirescu, dialectica lui Marin Iliescu, altfel jovială, era greu de biruit. Nu-mi aduc aminte dacă a publicat ceva, dar nici unul dintre elevii profesorului, nici cunoscutul Trivale, nu avea nici pe departe posibilităţile de intuiţie artistică ale lui Marin Iliescu şi bineînţeles nici Mihail Dragomirescu însuşi. A murit chiar prin toamna aceea după ce fusese transportat acasă pe Olt, la Drăgăşani cred, în podgoriile iubite, căci anii de război nu îngăduiau o cură solară la mare.

Dar amintind dintre puţinii tovarăşi de acum 30 de ani — nu pot uita, dintre cei dispăruţi prea devreme,un alt prieten, cald şi impetuos, al *Jocului ielelor*, care, după strămutarea de pe lîngă Arsenal, era musafir zilnic în bucătărioara din strada Plantelor, transformată în locuinţă de dramaturg debutant, Henri Gad. Pamfletar de îndîrjit talent, preţuit în redacţiile de stînga, îndeosebi, el făcuse din această lucrare „o cauză" pentru care lupta cu ardoare, mergînd pînă acolo că într-o zi s-a prezentat, întovărăşit de camaradul francez din tranşeele de pe Valea Şişiţei, Nevière, acesta încă în uniforma lui de locotenent, domnişoarei Maria Ventura, argumentîndu-i agresiv că trebuie neapărat să joace această piesă a unui tînăr talent necunoscut, de care garantează el că va fi un mare autor dramatic. Henri Gad a şi publicat de altfel într-o revistă săptămînală un articol despre *Jocul ielelor*, pe care el o anunţa ca o mare lucrare de virtuţi ibseniene sau aşa ceva, cum de altfel în noaptea premierei *Sufletelor tari*, după căderea cortinei pe ultimul act, avea să scrie în foaia d-rului Lupu al cărui redactor era, un articol de impresii, arzător ca o torţă. Nu mai e nici acest preţios prieten astăzi în viaţă, care după ce se impusese, la Paris, printre vizionarii revoluţionari ai regiei filmului, se prăbuşea lovit de o maladie fulgerătoare.

Aşa în trei acte, piesa a fost citită în urmă la Tudor Arghezi, acasă, şi faptul a fost notat de un asistent cu un comentariu binevoitor în ziarul *Argus*, la care aveam să scriu eu însumi cronica dramatică, peste vreo cinci ani.

Am obţinut după oarecare stăruinţe o lectură la Teatrul Comedia, la care au asistat Tony Bulandra, Ion Manolescu şi Storin. S-a hotărît jucarea neîntîrziată a piesei. Efectiv a fost pusă în repetiţie prin ianuarie, cu o distribuţie care cuprindea pe d-na Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolescu, G. Storin,

Al. Mihalescu (acum la Paris), I. Iancovescu, I. Constantiniu (o mare revelaţie în *Fraţii Karamazov*) şi alţii. Direcţia de scenă o avea Tony Bulandra. Refuzînd să modific, la cererea autoritară a d-nei Bulandra, unele replici (trei-patru) după ce scrisesem atîtea versiuni, am preferat să retrag piesa cu vreo zece zile înainte de premieră. Intransigenţa mea, care azi mi se pare deplasată, era aţîţată şi de tonul imperios şi intransigent el însuşi, al interpretei principale. Am trimis o scrisoare dîrză şi dezolată direcţiei şi am plecat la Timişoara.

Am reluat *Jocul ielelor* în 1945, refăcînd piesa din nou într-o succesiune de tablouri din convingerea că tot forma iniţială era cea mai indicată pentru subiect, chiar dacă arată mai puţină eficienţă tehnică decît o piesă în trei acte. După ce a fost culeasă şi paginată, cu îngăduinţa nepreţuită a editorului şi a tipografiei, am redactat-o din nou, în 1946, la treizeci de ani după întîia versiune păstrînd mereu în titlu şi în intenţie, apropierea „Jocul ideilor, jocul ielelor", acţiunea dintîi, şi structura personajelor, dar îmbogăţind aspectele cadrului (redacţiei socialiste, iniţiale).

Act venețian

Prin ianuarie 1919, aşteptînd premiera *Jocului ielelor*, am scris un act de teatru, pe care atunci l-am vrut izolat şi pe care am încercat întîi să-l situez în trecutul românesc. M-am împiedicat de o dificultate care şi azi mi se pare de netrecut în teatrul istoric: problema limbii. Nu puteam folosi un lexicon arhaic nepotrivit cu subiectul şi am căutat îndelung o epocă de exces analitic şi de decadenţă politică...într-o ţară străină, obţinînd astfel şi scuza aparentă a unei translaţii... De altfel în decursul anilor, am vrut să realizez scenetic drama lui Constantin Brîncoveanu, pentru care am adunat sertare întregi de material. Fireşte, o piesă istorică, după convenţia curentă, aş fi putut scrie oricînd, dar eu doream o lucrare concret istorică şi asta nu era cu putinţă nicidecum, folosind un limbaj convenţional. Aş fi putut să scriu un alt Constantin Brîncoveanu decît cel ştiut, de libertate creatoare, deci de libertate creatoare şi în vocabular, dar atunci mă întrebam de ce mai e nevoie să aleg un anume personaj real istoric... Lasă că nu ştiu dacă sensibilitatea românească ar îngădui un domn de fantezie istorică, asemeni eroilor de operetă din regatele balcanice imaginare. Nu mică îmi era şi teama de a nu cădea în ceea ce se numea cu emfază „specificul naţional" (mod foarte propus între cele două războaie şi refuzat de noi cu hotărîre, căci pe noi ne interesează, cum am mai spus, substanţa românească, nu opusul ei, specificul românesc).

Neînchipuit de grea mi-a fost la *Act veneţian* totuşi pregătirea, realizarea cadrului, deoarece în anii aceia nu văzusem încă Veneţia (nu am trecut pe canalele ei decît prin 1935). Am făcut stăruitoare sforţări de imaginaţie, studiind luni de zile cu îndîrjire reproduceri din Canaletto şi pictorii veneţieni, redactînd apoi actul tot, în trei zile, cu vreo două nopţi. Întregirea pînă la trei acte, din 1945—1946, a căutat să respecte scrupulos, asemeni datelor unui sonet, actul scris în 1919, acum devenit actul doi şi impunîndu-mi chiar să nu sporesc numărul personajelor.

Suflete tari

Experienţa cu *Jocul ielelor*, la teatrul soţilor Bulandra, mi-a fost de mare folos... Am înţeles atunci că preocupările ideologice ale unei lucrări trebuie să fie susţinute de o armătură dramatică atît de solidă, încît să înfrunte toate piedicile inerente trecerii la spectacol şi să excludă, aci, orice surpriză... Chiar dacă prin insuficienţa mijloacelor scenice, prin carenţa interpreţilor, dezbaterea ideologică va fi sacrificată, dacă stilul propriu va fi schimonosit de interpreţi, dacă suavitatea tranziţiilor se va îngroşa, dacă va mai semăna cu forma originală, cît un poet pur, proaspăt îmbrăcat recrut, cu el însuşi, dacă orice intenţie transcendentală va deveni opacă, să rămînă totuşi ceva, care să ţină spectacolul în picioare.

Spuneam secretarului companiei care mă decepţionase: „Mă duc în provincie şi voi scrie acolo o piesă care nu va putea să cadă, oricum va fi interpretată, aşa ca un automobil de campanie care merge pe orice drum, oricît de măcinat de noroi sau accidentat de gropi de obuze". Ştiam liniştit că, după lungi studii, sînt unul dintre cei mai iscusiţi meşteşugari ai teatrului, din cîţi au fost, şi-mi spuneam că trebuie să debutez neapărat cu o piesă asigurată, dacă vream să nu-mi închid porţile teatrelor pentru multă vreme.

S-a remarcat adeseori, cu intenţie răuvoitoare, dialectica livrescă a muncii mele literare... Lucrez cu predilecţie în opoziţie cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate ori false cu totul... Eram încă de ani de zile, şi am rămas un preţuitor statornic al lui Stendhal, dar mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien

Sorel ca să seducă pe d-ra de la Mole ar putea fi tematic înlocuită cu o erupere psihică atît de clocotitoare, atît de neprevăzută, încît să izbîndească, în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (şi poate de ani) de manevre calculate şi dibuiri de tot soiul. Am preferat tot cadrul epocei *Jocului ielelor*, adică anii 1913—1914, pentru că doream să creez, şi eram obligat, personajele cu totul diferite, dar mai ales un erou cu totul opus celui din roman, nu un ambiţios rece şi calculat, căci nu mă interesa în primul rînd un „caracter", ci dimpotrivă un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă. Esenţial mi se părea să păstrez numai Ioanei Boiu, aşa cum îmi propusesem tematic, cît mai aproape linia d-rei de la Mole şi chiar o trăsătură din roman transpusă la modul tradiţiei româneşti (în fapt împrumutată de la Maria Glogojeanu). Aşa cum prevăzusem, eroul piesei nu şi-a găsit interpretul nici pe departe (nu l-a găsit nici azi, după 25 de ani) tot ceea ce voisem transcendental în ea s-a volatizat, suflul de nebunie voit a rămas doar în textul scris, şi în 1922 ca şi în 1937, iar *Suflete tari* a biruit ca o primară dramă socială, şi aceasta la un nivel normal teatrului românesc, fără vreun soi de rezistenţă.

Mioara

Experienţa reuşită cu *Suflete tari* m-a dus la o imprudenţă de neiertat în anii următori. Convins că dovedisem în piesa reprezentată o ştiinţă a tehnicii teatrale, care rămînea un bun cîştigat faţă de lumea de teatru, şi că deci îmi pot îngădui să merg spre experienţe noi ideologice şi pur dramatice, am încer-

cat în *Mioara* să fiu atent numai la dramaticul în stare esenţială, fără să mai recurg la suportul unei tehnice de teatru. De altfel, în afară de rolul principal, piesa nu oferea nici o dificultate spectaculară. Aveam motive să fiu încrezător şi pentru că interpretul acestui rol era un actor de incontestabil talent şi cu totul potrivit personajului. Din păcate, directorul Teatrului Naţional a ţinut în mod inexplicabil să joace piesa înainte de întoarcerea mea în ţară, iar regizorul n-a avut răbdarea să aprofundeze lucrarea. Peripeţiile premierei din 1926 sînt de altfel cunoscute din *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* şi nu voi mai reveni asupra lor aci. Împotriva celor ce s-au scris, *Mioara* n-a fost, ceea ce se cheamă, o cădere. O piesă cu material de creaţie, chiar nesusţinută de o tehnică teatrală, nu se poate prăbuşi niciodată, căci participarea publicului este de ordinul intuiţiei. Singure piesele fundate exclusiv pe abilitatea teatrală pot cunoaşte deopotrivă succese zgomotoase ori prăbuşiri iremediabile. A fost însă înăbuşită de o reacţie fără precedent a intelectualităţii locale şi a lumii de specialitate. „Pretenţiile" ideologice ale piesei au părut inadmisibile, jignitoare pentru estetica zilei, altfel neînduplecat de pretenţioasă. *Mioara* — aşa deformată, mutilată — care făcea reţete normale şi nici ca „spectacol" nu era mai slabă ca un spectacol obişnuit, a fost totuşi scoasă de pe afiş, după 7 reprezentaţii, de un director debil, intimidat de campaniile de presă. E drept că violenţa acestei campanii întrecea tot ceea ce se văzuse pînă atunci la noi. Opacitatea artistică era dublată de meschinăria mistificării, de agresivitatea amorului propriu jignit... şi mai ales găsea un material bun transmiţător în docilitatea opiniei culturale a timpului. Precaritatea acestei critici nu poate fi înţeleasă decît cunoscîndu-se modul ditirambic în care erau salutate celelalte piese ale stagiunii, azi cu totul uitate. Nu e mai puţin adevărat că această campanie a fost de o eficienţă, în sensul urmărit de ei, totală. A izbutit să facă din mine un autor dramatic ridicol pentru aproape cincisprezece ani, de atunci încolo, căci pentru cîteva succesiuni de intelectuali după chipul şi asemănarea înaintaşilor lor din 1926 procesul *Mioarei* era un proces judecat şi definitiv închis, faţă de care erau permise numai zeflemele pline de aroganţă intelectuală.

Explica şi scria convins unul dintre aceşti critici ai timpului: „domnul Camil Petrescu e un fericit. D. Cezar Petrescu e de vină, fiindcă din pricina confuziei de nume ce se face, i se furnizează d-lui Camil Petrescu iluzia că-l cunoaşte cineva."

Au fost zile prin acei ani cînd am fost mîhnit şi jignit din cauza acestei ostilităţi îndîrjite, permanente şi neînduplecate, pe care o întîlneam oriunde îmi întorceam privirea şi am scris lucrul acesta cu amărăciune întărîtată. Un poet neînţeles poate continua, întors în el însuşi, să se realizeze pe succesive, dar intermitente, foi albe, însă izolarea prelungită nu poate constitui climatul posibil pentru o operă dramatică, care e o modalitate de proporţii, cu complexe implicaţii în epocă. Eram sărac aşa cum numai un scriitor român poate fi sărac, sîcîit de lipsuri scabroase, de impedimente triviale, singur, iar lungii ani de trudă înverşunată, de ins condamnat la muncă silnică, nu mi-au fost răsplătiţi, în teatru, decît de insulte şi intrigi stupide care frizau adeseori cu zîmbet cordial ticăloşia. Scrisesem în aceşti zece ani 1916—1926, cele dintîi şase piese din întîiele două volume ale ediţiei de faţă, *Suflete tari*, *Jocul ielelor*, *Act veneţian*, *Mioara*, *Danton*, *Mitică Popescu*; aveam sentimentul că adusesem literaturii

dramatice o contribuţie esenţială constitutivă, dar în toţi aceşti zece ani şi nici alţi doisprezece după aceea, nu mi se acordaseră decît 15 spectacole cu *Suflete tari*, 7 cu *Mioara* şi 5 trunchiate cu *Act venețian*, piesele fiind scoase de pe afiş de fiecare dată în mod arbitrar. Un autor dramatic nu poate presta o muncă de diletant, în orele libere de reverie, aşa cum îngăduie pasiunea lirică, pentru care un petic de hîrtie şi un colţ de masă în cafenea, sau zece-douăzeci de nopţi în viaţă, tulburate de insomnii şi inspiraţie, sînt adesea de ajuns, ci e îndatorat la un monoideism paralizant social, la o muncă excesivă, absorbitoare, extenuantă şi mai ales organizată (material greu de consultat, fişe, mijloace de transcriere, lungi ore de lucru la masă) ceea ce exclude altă meserie şi chiar alte preocupări, traducîndu-se deci indirect prin investirea unui întreg capitol, echivalentul existenţei materiale (cel puţin în anii de scris o piesă), în tot acest răstimp. Sănătatea scriitorului e în joc, viaţa lui de ins social e destrămată.

Sînt fireşte şi piese întemeiate exclusiv pe iscusinţa lirică ori intelectuală a replicilor, pe colecţii de aşa-zise „*mots d'auteur*“, sau pe ierbare de esenţe; asemenea piese se scriu desigur cu facilitate fericită, în cîteva săptămîni de lucru de birou, dar, oricît de strălucite, ele nu sînt creaţii autentice. Privirea autorului dramatic trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieţii măcar, inteligenţa lui trebuie să fie în stare să rezolve ecuaţiile mai complicate ale istoriei, nu să rămînă la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie şi epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele. Asemenea constatări nu mă împiedică să recunosc limpede că e de mare folos ca autorul dramatic (şi chiar romancierul) să facă un stagiu de ucenicie lirică, în care să înveţe valoarea şi meşteşugul cuvîntului,

pentru frumusețea lui proprie, dar ei nu trebuie să rămînă la preţiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug numai acolo unde structura personajelor îngăduie virtuozitatea verbală. Arta cizelorului este desigur de mare preț, dar un cizelor nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective de semnificaţii. La fel, simfonia şi drama muzicală, depăşesc și implică, oricît de iscusit ar fi el, cîntecul de unul singur. „Celula românească nu rezistă“, afirmase odată un critic, referindu-se la trista epuizare a poeţilor români, candidați la ospiciu și spital, la 40 de ani. Ce ar fi de zis despre dramaturgi? Mie însă, în cei douăzeci de ani, din 1916 pînă prin 1938, din cauza ostilităţii agresive și mai ales vigilente a intelectualităţii din această epocă, cele șase piese, scrise cu o voință însîngerată, nu-mi întorseseră nici costul hîrtiei utilizate pentru atît de numeroasele retranscrieri la maşină. Din cauza marilor cheltuieli necesitate, autori dramatici, în genere, nu pot fi decît scriitorii bogaţi din alte surse, ori subvenţionaţi, sau în cazul cel mai simplu cei care cîştigă din teatru un minimum la început, devenind bogaţi după trei, patru lucrări, aşa cum e cazul mai tuturor autorilor dramatici străini. (Molière cîştiga anual echivalentul a 400 000 de franci aur, azi un miliard şi jumătate de lei pe lună, cînd scriem aceste rînduri.) Nu mai vorbesc de sprijinul moral pe care-l poate aduce înţelegerea şi statornicia unui grup de prieteni. Dar eu eram prea izolat, n-aveam nici un sprijin, nu eram subvenţionat şi nici nu eram jucat în aplauzele criticii dramatice şi ale sălilor pline, căci prietenii scrisului meu, cu o excepţie, două, erau puşi pe gînduri, tulburaţi şi intimidaţi de insultele şi atacurile directe la care erau expuşi

cînd îndrăzneau să afirme o preţuire condamnată de exponenţii autorizaţi ai zilei, care denunţau nominal pe cei care aveau curajul să-şi exprime părerea. Abia după cel de al doilea război şi mai ales după apariţia *Istoriei literaturii române* a lui Călinescu, prin 1942, aceşti puţini prieteni risipiţi au mai avut curajul să se afirme şi să se recunoască astfel unii pe alţii.

Cînd în 1943, din pricina unui interviu dat unei gazete literare, Liviu Rebreanu, întărîtat, a venit să-mi ceară o piesă pentru Teatrul Naţional, i-am arătat sertarele încărcate cu manuscrise matematice şi i-am repetat hotărîrea exprimată în acel interviu, de a rupe orice legătură cu literatura şi scena. I-am explicat că atmosfera în teatru mi-e atît de ostilă din pricina aşa-zisei prese de specialitate, încît practic vorbind, nici n-ar fi posibilă reprezentarea vreuneia dintre piesele mele fără să se iște din nou scandal... I-am amintit sub ce teroare a fost scoasă de pe afiş piesa în 1926. Mi-a răspuns că el nu e un director care să se impresioneze de isteria estetică a presei teatrale. În cele din urmă ca un argument hotărîtor, i-am amintit că în notele care însoţeau publicarea *Mioarei* în volum, anunţasem că faţă de ostilitatea intelectualităţii româneşti, de lipsa unui cît de mic semn de înţelegere, luasem hotărîrea de a nu mai scrie şi de a nu mă mai ocupa niciodată de teatru... Mi-a ripostat că au trecut de atunci 17 ani, că orice hotărîre e supusă revizuirii. A amintit anume că în 1937 s-a reluat *Suflete tari* care a făcut un important număr de spectacole. I-am răspuns că nu pot împiedica fără motiv Teatrul Naţional să-şi reia piesele din repertoriu. Atunci mi-a propus să reia chiar *Mioara*. „Va fi din nou scandal." „N-are nici o importanţă, cu condiţia să-ţi fii singur însă director de scenă."

Am împachetat cărţile de specialitate, am catalogat în dosare manuscrisele matematice hotărît să întrerup pentru cîtva timp orice altă activitate decît teatrul. S-a vorbit deseori despre pluriactivitatea mea, dar cred că nu s-a remarcat esenţialul şi anume că atenţia mea a putut fi orientată spre cele mai felurite zone ale artei şi ale ştiinţei, unele atît de îndepărtate de celelalte, că apropierea lor într-o plenitudine creatoare apare contradictorie, dar că niciodată această atenţie nu s-a împărţit simultan, iar activitatea nu a fost propriu-zis multiplă. N-am putut să fac niciodată mai multe lucruri în acelaşi timp, nici măcar două de moduri alăturate. În ultimii zece ani nu mai avusesem nici un soi de preocupare literară. Din 1933 pînă în 1936, studiasem numai şi numai fenomenologia, cu monoideismul unui student la politehnică... Alţi doi ani îmi luase teza de doctorat în filozofie, din nou trei ani îi petrecusem într-o muncă îndîrjită pentru redactarea unui op de ideologie strictă, *Doctrina substanţei*, pentru ca doi ani după aceea să stau cîte paisprezece ore pe zi în faţa tratatelor de matematici... Niciodată n-am să pot arăta groaza care m-a cuprins cînd am înţeles că va trebui să evacuez din puţinul spaţiu al minţii, imensul material acumulat în decurs de zece ani, fără să am siguranţă că mă voi mai putea vreodată întoarce, cu posibilităţi de a relua din nou de la punctul de întrerupere... Căci era o rupere de ţesuturi structurale, care făcea aproape inutilă o muncă de un deceniu... Că nimeni nu luase în serios această muncă, nu avea prea multă importanţă, căci în decursul anilor mă obişnuisem cu asta şi ştiam că aci „la porţile orientului, nimic nu e luat în serios", şi de altfel ceea ce mă copleşea era drama mea lăuntrică, furia de a fi silit să fac altceva decît ceea ce puteam hrăni acum din străfundul convingerii mele şi

merita mobilizarea puţinelor mijloace intelectuale de care dispuneam. Ştiam că deşi scopurile literare şi dramatice nu mai puteau găsi în mine ecoul adînc de altădată, ca o iubire abolită, eram un preacinstit artizan, ca să nu mă trudesc să fac tot lucrul cu toată aplicaţia, cît mai conştiincios, chiar dacă obiectul obligaţiei mele era altceva decît ceea ce doream, decît ceea ce socoteam că e necesar. Trebuia să accept propunerea prietenoasă a lui Liviu Rebreanu şi din pricină că eram la capătul posibilităţilor materiale, iar inflaţia se şi vestea.

Premiera a fost fixată peste patru săptămîni, la 9 aprilie, „ca să nu intrăm în vară" şi, din pricina asta, sarcina directorului de scenă a fost literalmente infernală. Greutatea cea mai mare venea din faptul că, întocmai ca la *Suflete tari*, îmi lipsea şi de data asta interpretul principal, axa întregii piese, şi trebuia să improvizez, din depozitul teatrului, cel puţin un surogat de mare actor. Lucram aproape zi şi noapte sub presiunea notelor arogante şi perfide din gazetele de specialitate, care mistificînd informaţia pretins obiectivă, anunţau viitoarea premieră la modul ironic, „lucrînd" atmosfera pentru o răsunătoare cădere... S-a făcut destul haz de caricaturile apărute prin gazetele lui Şeicaru, dintre care într-una, în ajunul premierei, eram înfăţişat ca luînd lecţii de paraşută, ca să cad mai uşor de la înălţime. Un anume haz la rece, galben, pregătind înfrîngerea dorită cu duşmănie, pe o muchie, căci în genere autorii dramatici români îşi joacă şi existenţa materială, nu numai piesele, în seara premierei. Fac excepţie de la aceasta, fireşte, cei comercializaţi cu totul, vreun M. Ştefănescu, debutant cu respiraţie scurtă, evoluat într-un vesel şi conştiincios producător de vaselină dramatică, şi alţi doi-trei, colegi de stil cu el.

Şi cu toate acestea, premiera a fost un succes datorită ansamblului, excelent pus la punct (cu toată carenţa rolului principal, al cărui interpret pusese totuşi o dramatică bunăvoinţă). Dificultatea cea mai mare a fost stăpînirea sălii de spectacol însăşi, din pricina continuului scandal provocat de cei ostili, care urmăreau să intimideze actorii de pe scenă. Trecuseră însă 17 ani de la premiera propriu-zisă, şi acum, cei cîţiva prieteni ai lucrării mele de teatru, pînă aci foarte timoraţi şi intimidaţi de orice campanie agresivă, au reacţionat, pentru întîia dată pe loc... Cred că atmosfera acestei săli de premieră a fost sugestiv înfăţişată de următorul articol, apărut, spre surprinderea mea, a doua zi după premieră, într-o foaie care în restul timpului îmi fusese şi ea hotărît ostilă:

„Am aflat că la curse se pot face ciudate combinaţii, care, trebuie să modifice simţitor rezultatele fireşti şi, desigur, nu mi-am putut opri admiraţia pentru abilitatea omenească: ştie să elucideze orice problemă. La premieră cronicarii dramatici dau o bătălie, a cărei intensitate depăşeşte uneori adîncimea conflictului din piesa respectivă.

...Lucrurile s-au petrecut cam aşa: personal am lipsit de la spectacol, dar ecoul întîmplării m-a ajuns — din izvoare diferite. Încă înainte cu cîteva zile, de premieră, se simţeau acordurile misterioase ale unui preludiu, al cărui laitmotiv este triumful patimilor personale asupra obiectivităţii. Notele unei muzici «de manevră» urcau şi coborau pe meschinul portativ al considerentelor personale. Pariurile, presentimentele, prevestirile şi profeţiile s-au încrucişat cu săbiile de lumină ale oglinzilor, ce se sfidează faţă în faţă...

În sfîrşit, soseşte mult aşteptata zi a premierei. În jurul Studioului, de-abia se încolăcesc umbrele

şerpilor, ce-şi varsă veninul înserării şi luptătorii de pe culoare îşi fac apariţia, cu trupul mai impecabil înveşmîntat decît gîndul, care li se zbate răzbunător în tranşeele circumvoluţiilor cerebrale. Spectacolul începe înainte de ridicarea cortinei, la bufet şi în foaier. Este de-abia un joc de mimică între cele două tabere, care se adulmecă. Ochii sticloşi insinuează victorii şi prăbuşiri, în vreme ce gura sileşte buzele să se arcuiască într-un surîs de superioritate sau de ironie. Primul, al doilea şi al treilea act sînt pauze, în care activitatea încetează, antractele însă fac să crească adevăratul conflict. Autorul are prieteni puţini dar duşmani mulţi şi nemiloşi, purtători ai unor condeie magice, ce ştiu să scrie şi singure la nevoie, şi nu numai supravegheate de inexpresivul gardian al obiectivităţii. Făpturile înverşunate cunosc tragedia modernă şi procedează printr-o infiltrare lentă în rîndurile celorlalţi, care nici nu-i bănuiesc. Se aruncă un proiectil la întîmplare, pentru a pipăi terenul şi pentru a provoca mici focuri care să împresoare sala. Apoi, minţile acestea destoinice ştiu să utilizeze o armă de mare fineţe. O prefăcută compasiune pentru autorul mare dramatic, care «e foarte profund dar nu e înţeles de public», pătrunde ca un spion, minunat travestit, în sufletul interlocutorului, căruia încearcă, pe această cale piezişă, să-i smulgă o infimă adeziune.

E lume multă, multă de tot. Regizori, actori şi actriţe, oameni de teatru, autori dramatici, lipsiţi fireşte de cea mai măruntă gelozie, dar mai presus de toţi şi toate gazetari şi cronicari, risipiţi ici şi colo, încearcă, întocmai ca aşchiile, să despice butucii grei şi anonimi ai marelui public, ce nu se prea lasă intimidat de acest asalt împotriva conştiinţei sale. Partizanii autorului, prieteni care îl admiră cu sinceritate, încearcă o atitudine de contrapondere. Sînt

şi ei cîteva figuri proeminente ale vieţii noastre intelectuale. În pauza care desparte ultimele două acte, un filozof şi matematician în acelaşi timp, năvălise pe coridor şi rosteşte o vorbă de duh:

— În toată afacerea asta este o conspiraţie pro şi contra.

Şi totuşi destinul piesei nu poate fi pătat de coaliţia călimărilor...“

Campania de presă anunţată, care urmărea în primul rînd intimidarea acelor puţini prieteni, a depăşit în vehemenţă şi diversitate de manifestări toate aşteptările. Reviste întregi, pagini complete de gazetă au erupt pline de revoltă estetică, cu chenar de doliu artistic... Baza atacurilor erau gazetele lui Şeicaru, împreună cu foile de teatru, dar li se alăturaseră acestora şi alte ziare din spirit mutonier. Este destul să latre în sat un singur cîine estetic, fiindcă pe urmă se pornesc îndîrjite, în neştire, toate potăile subţiri ale ogrăzilor.

Unul dintre mentorii acestei reacţii, să-i zicem, dacă vreţi, Vlad Tomescu, exponent intelectual şi critic foarte preţuit de ai lui, expunea „cazul Camil Petrescu“ pe două pagini de gazetă, mari şi late cît pogonul, începînd în acest an 1943, care încheia o întreagă viaţă de trudă literară, cu o neînduplecată convingere, de la înălţimi ameţitoare:

„Cuvîntul «nulitate» — dar absolută, perfectă — este cel dintîi pe care trebuie să-l scriem cînd ni se cere să-l definim pe d-l Camil Petrescu şi cînd mai ales ne găsim puţin obligaţi să facem concesia de a discuta serios un atît de amuzant, un atît de ilar personaj.

Nulitate... şi poate numai atîta. Este cuvîntul just, potrivit, singurul care se cere cu un fel de rigu-

roasă necesitate, singurul mai ales în care d-l Camil Petrescu se cuprinde întreg, așa cum îl știți, cu toată «opera»:"

Un mesianic poet, zguduit de „mesajul" său, se cutremura de indignare lirică pe lungi coloane făcînd cor în ieremiadele sale, cu un confuz eseist universitar pe jumătate anglo-saxon, pe jumătate călărășan, de pe balta Borcea...

Mai ales unul dintre adversarii cei mai tenaci, care timp de un deceniu a stat neclintit la postul său de campion al bunului gust și al artei în teatru, un oarecare Carandino (de vreme ce este totuși inevitabil să-i dăm aici numele) care se bucura de o nediscutată autoritate în lumea criticilor de teatru (era chiar președintele criticilor dramatici), director de foaie de specialitate, om subțire a cărei sensibilitate estetică era jignită pînă la continuie nevralgii intelectuale, de orice manifestare în teatru a „domnului Camil Petrescu de tristă memorie" închina aprig, pagini întregi în gazetele pe care le dirija, conchizînd fără șovăire:

„*De oarece, să fim înțeleși, n-am întîlnit în decursul celor trei acte nici o idee interesantă, nici o replică de oarecare sens intelectual sau numai dramatic, nici o realizare care să justifice cît de cît pretențiile reformatoare ale pretinsului om de teatru. Paupertatea textului ne-a apărut evidentă la lectură. Piesa tipărită conține și o seamă de indicații regizorale, autorul căutînd la aproape fiecare intervenție a vreunui personaj, să susțină caracterul lînced și inexpresiv al dialogului, prin meterezele unor explicații de stil dubios. Iată bunăoară cîteva indicații ilare, culese la întîmplare din suma acelora care sînt menite să lămurească profundele intenții ale eroilor: «Se deschide în trecut ca un iris de film», «Surîde ca o statuă de geniu absent», «Cuprins de gînd ca de puroi», «Tandră ca un înger bolnav de stomac», «Iritată și argiloasă», «Perfidă ca niște ghilimele» etc., etc., etc.*"

Obiectivitatea ne silește totuși să recunoaștem că orice li se poate reproșa acestor oameni, dar nu li se poate tăgădui sinceritatea indignării, încrederea îndîrjită în gustul propriu (bun sau rău, asta e altă chestiune), devotamentul față de un ideal de artă, fie el oricît de obtuz și inconsistent, care-i împingea la îndreptățite, din punctul lor de vedere, manevre de culise gazetărești, și la atitudini care aveau scuze, și deci și explicația, unui imens răsunet, fără nici o rezistență în opinia publică.

Multă vreme am îndurat greu îndelungata ostilitate a semenilor mei, cu toată mîngîierea pe care mi-a adus-o mult în urmă cariera de romancier, mai puțin vulnerabilă la „campanii vaste" deși aceste „campanii" de distrugere radicală aveau un ritm să zicem „sezonier", repetîndu-se însă acum numai din cinci în cinci ani, pare-se după timpul de revoluție saturnian. Cu timpul am înțeles însă că oamenii erau cu mult mai puțin vinovați de neînțelegerea lor, că dificultățile erau în altă parte. Cercetate obiectiv, aceste rezistențe îmi apar azi ca inerente lucrărilor înseși care vizau o zonă greu abordabilă. Stăruind să depășească deopotrivă tragicul acelui Fatum al tragediei antice ca și tragicul fatalității biologice, al eredității, în teatrul modern, și identificînd drama cu actul în conștiința pură (cîtă conștiință pură atîta dramă) întreaga optică dramatică a timpului era surprinsă și silită la o sucitură în sus. Mie însă, lucrurile acestea lipite de ochi îmi luau din cîmpul observației toate căile de acces, cu cataractele lor, și de aci

nedumerirea dezolată cu care luam act de inadeŗența contemporană. Abia mai tîrziu, cînd am luat contact cu fenomenologia, în care eu m-am regăsit ca într-un peisaj firesc („Dar eu, am văzut idei") am înțeles ce lucru aproape imposibil pentru mijloacele lor cerusem unor oameni care desigur nu erau toți de rea-credință. Spunea Husserl undeva că menținerea privirii în cîmpul conștiinței pure e atît de dificilă, încît nu se mai mira că e atît de puțin înțeles și că de altfel el însuși, teoreticianul ei, nu s-a putut menține, totdeauna cu ușurință, în orizontul ei, că a greșit chiar, în primele lucrări. Cum am putut deci să cred că impunînd unei opere de teatru să fie autentice și substanțiale, un cronicar dramatic va putea înțelege spre ce năzuiesc, cînd în decurs de zece ani, și încă alți cincisprezece socotiți recent, cercurile universitare înseși nu au putut răzbate, atunci cînd au încercat, pînă la sensul autenticității (autenticitatea este totuși prezentă în conștiință) și cînd nu mai departe decît zilele trecute, unul dintre dialecticienii tinerei generații de filozofi mă denunța într-o serie de articole că, impunînd criteriul autenticității, fac concurență fotografiei sau cam așa ceva, întorcîndu-mă, după el, la teoria imitației în artă a lui Aristotel? Sporind intensitatea dramei prin descoperiri succesive de noi orizonturi în conștiința personajelor primordiale, și exclusiv prin această alimentare interioară, nu prin motive exterioare conștiinței (în acest sens nici ispășirea tragică, nici impulsul biologic, nici cataracta de crime nu sînt dramatice în ele însele) se impune participantului o vedere dincolo de materialitatea faptului și în adîncuri, neajutat de intervențiile dogmei rituale.

Fiindcă, trebuie spus, un motiv serios de rezistență a fost și este că între cele două războaie,

lumea de teatru apuseană, cea „revoluționară", redescoperea cu multă emfază temele tragediei antice, foarte mîndră să le reactualizeze la gabaritul zilei. A fost o avalanșă de Antigone și Electre. Pentru această epocă, opera lui O'Neill, altfel nu era lipsită de o vigoare specios naturalistă, *„este o forță care a prefăcut fundamental tiparele și mijloacele de expresie ale unei arte, construind un univers propriu, menit să înfrunte vremurile ca o desăvîrșită realitate estetică și spirituală"*. Pentru asemenea crainici ai revoluției artistice, „Din jale se întrupează Electra *este din punct de vedere al teatrului pur poate cea mai puternică lucrare a noii poezii dramatice, lucrarea cea mai bogată și mai realizată tehnic poate din toată literatura universală*".

Motivul tragediei în teatrul lui O'Neill este arătat ca fiind „lupta omului cu destinul său biologic", cînd „natura și biologia sînt mai tari decît meșteșugurile oamenilor". Individul este victima eredității lui. „Destinul stă la pîndă"... Solicitată atît de impetuos într-un sens cu totul opus, atenția epocii nu mai putea fi valentă pentru un teatru care năzuia spre o dramă absolută a cărei esență nu este lupta omului cu datele exterioare conștiinței lui, fie ele destin teogonic, fie fatalitate telurică, ori numai conflict biologic între personaje... Intelectualitatea acestei epoci chiar de ar fi avut bunăvoință, nu mai putea să facă sforțarea să înțeleagă o cauzalitate dramatică absolută, adică imanentă conștiinței... în care acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită prin revelații succesive, în care conflictul în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conștiința eroului, cu pro-

priile lui reprezentații. Nevoia de absolut este aci întoarsă de la exteriorul teoretic, la conștiința în ea însăși, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, și această necesitate interioară apărînd ea însăși generatoare de conflicte. Numai în acest sens drama fiind autentică.

Față de cea mai mare tensiune, eterna nevoie de absolut, în loc să fie deci orientată în afară, spre certitudini și explicații teomorfe, este întoarsă spre sferele cele mai adînci ale conștiinței pure însăși, sprijinul absolutului fiind solicitat în interior și imposibilitatea de a găsi certitudini aci, provoacă drama.

Sînt distincții greu de făcut, dificultăți sporite încă de faptul că nu e aici vorba doar de simple stări ezoterice cu cheie, atît de iubite de amatorii de dificultăți aparente. Una dintre puținele drame absolute, anterioare, *Hamlet*, și cea mai substanțială dintre toate, a fost atît de controversată în decurs de trei veacuri, tocmai fiindcă eroul dramei nu e în conflict nici cu fatalitatea cerească, nici cu determinismul biologic, și ceea ce e surprinzător nici cu celelalte personaje din aceeași piesă. E un fiu care nu concepe să nu pedepsească pe ucigașii tatălui său, dar în decurs de patru acte nu se poate decide să execute această hotărîre, fiindcă voința lui nu se poate declanșa decît printr-un declin în conștiință... E într-o permanentă hulă interioară fiindcă în conștiința lui se luptă imagini și judecăți contradictorii despre cei vinovați, despre sensul vinovăției în lume etc. Această incapacitate de a cunoaște, de a ști, de a desprinde din multiplicitatea concretă adevărul, atunci cînd omul ar avea nevoie mai mult ca oricînd să cunoască, este drama lui Hamlet (confruntă aci *Electra* lui O'Neill atît de rigidă, deși cu aceeași problemă în față). În clipa în care prin revelații succesive ajunge la certitudinea vinovăției unchiului său, drama în conștiință s-a încheiat și începe deznodămîntul, o hecatombă de morți, un final tragic dar nu dramatic... *Hamlet* este drama lucidității. Este una dintre cele mai zguduitoare reprezentări ale lumii. În sensul văzut de noi nu e dramatică decît confruntarea între sferele conștiinței pure, iar intensitatea dramatică este în funcție de amploarea acestei sfere și de orizontul ei în cunoaștere. Iată de ce o dramă nu poate fi întemeiată pe indivizi de serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri. Urmează de aci o consecință poate surprinzătoare. Tocmai din pricina acestei ample și deci dialectice reflectări a lumii în conștiință, personajele de dramă nu pot fi „caractere“ în înțelesul normal al teatrului, și iată de ce Hamlet nu e un „caracter“. Un caracter nu e în funcție de jocul revelațiilor conștiinței sale, nu e deci în funcție de acte de cunoaștere, ci reprezintă o forță unitară neinfluențabilă. „*Andrei Pietraru nu este nici el un caracter, așa cum sînt de altfel cei din jurul lui, căci o dramă absolută trimite pe al doilea plan crearea de caractere, ceea ce nu înseamnă că el este lipsit de voință, dar capacitatea lui de acțiune este în funcție exclusiv de reprezentarea pe care și-o face despre Ioana Boiu. Cînd, după revelații succesive, în actul al doilea, a cunoscut-o, el e în așa măsură hotărît și capabil de acțiune încît hotărîrea lui copleșitoare răstoarnă linia rigidă de «caracter», a eroinei și a celorlalte caractere (Matei Boiu) din jurul său. Cîtă luciditate, atîta dramă. Condamnații la moarte, ca și operații fără anestezie, în trecut, au avut totdeauna dreptul să ceară înainte de execuție alcool, însă Danton refuză dîrz să bea „ca să vadă totul pînă la capăt.*“

Ca să se evite unele confuzii e necesar de asemeni de precizat că drama absolută depăşeşte şi conflictul de ordin etic din sfera conştiinţei morale, dezbatere clasică într-o anume tragedie, între datorie şi sentiment, ca neesenţial dramatic...

Ar mai fi de adăugat la explicaţiile acestei adversităţi, de un sfert de secol, printre faptele care creau premisele inaptitudinei de a înţelege, că în afară de „tragedia naturalistă", teatrul dintre cele două războaie a proclamat, cu emoţie admirativă, sub obsesia nevoii de originalitate, un teatru de zonă patologică (psihanalist, freudian, ori de forţe telurice şi sexualitate fiziologică, alternat cu piese despre pierderea personalităţii, sau „dublă personalitate" şi alte „cazuri rare", gratuite etc.), adică un teatru opus plenitudinei personalităţii, antipodic tensiunii în conştiinţă, solicitate de drama absolută, aceasta refuzînd anume, liminar, cazurile aberate, ca motiv central, ele neputînd prezenta interes dramatic. În asemenea condiţii, tocmai menţinerea unui teatru în zonele concrete şi esenţiale, şi îndeosebi lipsa de originalitate, în loc să fie recunoscute ca un merit al lucrărilor mele, au devenit motiv de refuz pentru o intelectualitate debilă, care-şi alimenta interesul prin anomalii. Nu se poate lupta însă cu acele problematici din dramaturgia contemporană atît de atrăgătoare prin iluzia profunzimii şi a singularizării, şi în orice caz interesante prin experienţe de regie exterioară la care se pretează, ceea ce nu e de pildă cazul cu *Hamlet* despre care un regizor român scria că „e foarte supărat în vreme ce-l citeşte, pentru că îşi dă seama că nu va putea face nimic original din el". Deci exponenţii diverselor curente erau nespus de mîndri de recomandarea de oameni de gust pe care o indicau asemenea preocupări; sentimentul de

a face parte dintr-o elită intelectuală se purta indicat cu ostentaţie pe frunte şi pe cartea de vizită, împingînd la paradă şi intoleranţă agresivă. Trecerea ar fi fost prea grea pentru aceşti oameni (care făceau cu puţin capital o bună afacere estetică şi profesională), către ascuţişurile aride ale unei mentalităţi ierarhic concrete, esenţiale, structurale şi substanţiale în acelaşi timp (dacă e vorba să spunem, pînă la urmă, lucrurilor pe nume) care constituie condiţia teoretică a creaţiei artistice. Dificultatea e aci împinsă pînă la stînjenitoarea inaptitudine de a trece dincolo de fragmentar şi de a intui substanţa în autenticitatea ei. Şi poate că punctul cel mai greu, pragul acestei modalităţi, era tocmai trecerea condiţiei liminare, a concretitudinei. Tradusă într-un cifru aproximativ, această condiţie impune crearea unui cadru, concret, de infrastructură normală, analogă suportului cranian faţă de gîndire. Sînt acele pasaje „incolore", prost scrise care plictisesc în Shakespeare şi Molière, interminabile descripţii din Balzac şi Tolstoi (sărite la lectură), stilul de cod penal al lui Stendhal (ţinut în anonimat o jumătate de veac sub motivul platitudinei stilistice), frazele încîlcite de cîte două pagini din *Swann* (care au plictisit şi pe André Gide făcîndu-l să recomande editurii N.R.F. să refuze să publice romanele lui Proust) etc., etc.

De fapt mai toţi marii romancieri şi dramaturgi au fost neînţeleşi şi nedreptăţiţi anume din cauza pretinsei lor platitudini şi a lipsei de originalitate, a insuficienţei stilului. Afirmaţia asta poate să surprindă fiindcă toată lumea ştie că geniile sînt de obicei neînţelese tocmai din pricina originalităţii lor, aşa e, cel puţin tradiţia transmisă de estetizanţi... De fapt nu e decît o prejudecată paradoxală, justificată de lenea intelectuală a istoricilor literari, de incapa-

citatea lor de a întregi semnificaţii. Refuzaţi pentru ermetismul lor au fost numai poeţii exclusiv lirici, cei zişi „puri" din ultima jumătate de veac. Cu titlu de curiozitate amintesc că nici Baudelaire în Franţa, nici de pildă Arghezi la noi n-au întîmpinat rezistenţă pentru ermetismul lor, ci tocmai din pricina unui pretins „prozaism" („mîzga", „rachiul" şi „deştul" lui Arghezi, gramatica lui au fost prea „vulgare" pentru esteţii timpului). Maimuţa calofilă aruncă dispreţuitoare nuca fiindcă i se pare coaja rebarbativă şi nu va cunoaşte miezul nebănuit, decît tîrziu, cînd se va găsi cineva ca să-i ofere o nucă spartă, analizată.

Această zonă aridă şi ternă este însă tot atît de necesară operei de artă ca şi rădăcina şi scoarţa, pentru copac, ca şi coloana vertebrală pentru substanţa medulară[1]. Este în genere şi partea cea mai dificilă a creaţiei artistice, dar a oferi o iluzie de esenţă fără suportul de structură concretă, este ca şi cînd ai oferi copilul în soluţie condensată, biftecul în buline şi *Hamlet* în rezumat esenţial. Prezenţa acelei infrastructuri concrete, conjugată cu esenţa, este semnul puterii creatoare, fiindcă esenţele în libertate sînt de domeniul unei relative facultăţi şi se pot realiza industrial în cantităţi oricît de mari, de atelierele mai de soi, însă copacul are legile lui de creştere. Aş vrea să spun aci un lucru pe care condeiul îl tot evită de un sfert de oră neîncrezător că

[1] Explicînd prin 1922 unui cunoscut critic de ce consider „poezia" ca un mod de „cunoaştere plastică" şi arătîndu-i că în mod necesar „poeziile" cuprinse în volumul *Versuri* încep întotdeauna cu o zonă ternă de notaţie, pentru că numai aşa are valoare elevaţia esenţială din restul poeziei, nu am izbutit probabil să mă fac înţeles, căci spre stupefacţia mea, m-am trezit catalogat, în opera sa, ca „poet de notaţie".

ar putea să-l exprime sumar, aşa cum trebuie, şi neîncrezător că ar putea întîlni înţelegere. Iată despre ce e vorba. Condiţia concretitudinii este semnul genialităţii creatoare nu prin ea însăşi, ci fiindcă ea este dovada activităţii sub condiţia individuaţiei... E o realizare subordonată limitării prin determinare. Aci e libertatea de a arunca cu piatra, dincoace este pomul cu mere. Piatra poate fi aruncată oricum, după jocul întîmplării, căci în orice caz ea va lovi ceva, dar acest simplu fapt nu va fi un semn de iscusinţă. Dacă va lovi în pom chiar, şi va doborî mere la întîmplare, va fi ceva mai mult decît nimic, dar dacă, dintr-o singură lovitură anunţată, va lovi unicul măr dintr-un pom, atunci se poate vorbi de o adevărată iscusinţă. Ceea ce trebuie reţinut aci este că meritul vine din realizarea unui conjunct între două libertăţi, a actului de a arunca şi a unului de a fi el însuşi... Cele două libertăţi în modul în discuţie al creaţiei sînt concretitudinea şi esenţa. Un cadru concret este dificil de realizat, dar nu excesiv meritos; pe de altă parte elaborarea de esenţe în libertate este şi ea dificilă, dar abia ceva mai mult decît cea dinainte, ca merit. Cadru fără esenţe este ceea ce realizează literatura bună realistă, naturalistă; esenţa fără cadru este ceea ce a încercat, ameţită la rece de propria ei ispravă, şi literatura expresionistă. Îmi aduc aminte de mîndria cu care un autor dramatic „revoluţionar", proclama acum 20 de ani „nevoia" unui teatru „exclusiv de esenţe"... Ambele aceste modalităţi, de merite relative, sînt infinit depăşite, în parte şi laolaltă, de conjunctul integrării esenţei în concret. Tocmai noţiunea de conjunct nu e teama că nu va fi înţeleasă pe liniile ei de semnificaţie potenţializată. Ea nu este adunarea a două cifre, nici măcar simpla înmul-

ţire a lor, ci este o operaţie de ordinul calculului probabilităţilor şi dacă e vorba de găsit o comparaţie, ea ar putea fi familiară mai curînd celor care joacă la cursele de cai şi cărora li s-ar explica anume că un conjunct este echivalent cu a nimeri un „dublu-event" din două curse în care ar alerga, nu un număr limitat ci un număr cvasiinfinit de cai. Şi încă aci ar fi încă vorba de a nimeri, deci un simplu joc, dar în integrarea esenţei este vorba de o certitudine, de certitudinea creaţiei, şi de aceea opera de geniu, integrarea unei esenţe în concret este nesfîrşit mai rară decît orice event la curse. Faptul că două date, oarecare în ele însele, dar indispensabile, dau ceva cu totul excepţional în conjunct, este cel mai greu de înţeles şi de aci au ieşit toate rătăcirile în critica timpurilor.

Trebuie precizat cu stăruinţă că, din condiţia concretitudinei structurale, drama absolută implică un cadru al esenţei conjugat, anume o infrastructură ontogenetică (sens modificat) cu prezenţe din toate modalităţile depăşite filogenetic (sens modificat) şi aceasta o deosebeşte de celelalte modalităţi anterioare, care sînt simple aspecte, exclusive unele faţă de altele, ale substanţei. Într-o dramă absolută deci, nici motivele fatalităţii antice, nici cele ale fatalităţii biologice nu sînt excluse, cum nu sînt excluse nici personajele „tip", reprezentînd „caractere", nici cazurile patologice, telurice ori chiar aberate, ci sînt numai subsumate esenţei şi în acest sens au un rol subsidiar, iar observaţia este valabilă şi la roman. (Vezi în privinţa depăşirii noţiunii de caracter *Noua structură şi opera lui M. Proust* în *Teze şi antiteze*.)[1] Dificultatea pentru dramă este sporită sub acest aspect, din pricina spaţiului structural limitat de care dispune o lucrare de teatru şi care nu îngăduie dezvoltări ce ar duce la copleşirea eroului prin personaje secundare mai solide ca aspect, mai conturate, necesare structurii unei drame în conştiinţă, aşa cum scheletul e necesar celulelor cerebrale ca suport. Iată de ce însăşi drama absolută, ca şi romanul de nouă structură, abundă în „tipuri", „caractere", cazuri particulare, modalităţi teologice şi tematice, dar asemenea opere nu se pot rezolva totuşi, culminînd, decît în imanenţa conştiinţei, în personajul pisc care urmează fluctuaţiile conştiinţei, aşa cum înălţimile alpine, implicînd mai jos toate modurile topografice normale, nu se pot realiza ca esenţe decît în convulsiuni ameţitoare de stînci, gheaţă şi zăpadă perenă.

Oferite numai ele însele, chiar în centrul operei, cu intenţia de a le promova de la un rol subsidiar la unul esenţial, aceste modalităţi exterioare conştiinţei, aceste cazuri patologice ori aberate, aceste tipuri şi caractere rămîn tot personaje secundare, iar opera în care sînt înfăţişate rămîne tot la periferia artei substanţiale. „Othelo" ca „tip" al gelosului este un personaj secundar, prin faptul însă că suflul shakespearean îl amplifică în imanenţa conştiinţei, îl menţine între marile creaţii. E ceea ce Molière izbuteşte în *Mizantropul* şi nu izbuteşte în *Avarul*, căci un personaj esenţial dramatic nu poate fi, trebuie spus, decît un intelectual (dar nu un specios al intelectului, căci sensul curent e lateral) fiindcă nici un mod al conştiinţei nu este posibil în afară de intelectualitate. Ştim că identificînd personajul esenţial dramatic cu intelectualul, fluctuant în conştiinţă, sîntem în conflict cu tradiţia seculară care opune intelectul şi pasiunea, făcînd din intelect o frînă a pasiunii şi chiar a capacităţii de acţiune sau văzînd în pasiune o anihilare a intelectului. La

---

[1] În vol. de faţă, p. 8 (*n. ed.*).

nivelul degenerat, academic, al criticei, se opune cu ostentaţie în opera de artă tipul „viu“ care e cel exclusiv pasional, instinctiv, voluntar, tipului cerebral, considerat ca artificial, neviabil, inconsistent. Nu e locul să discutăm aci în ce măsură Bergson însuşi confundă esenţa instinctului cu intuiţia opunînd-o intelectului. Evitînd să legăm aci fire, pe care le dorim deocamdată încă deosebite, nu putem totuşi întîrzia să subliniem caracterul neocratic al dramei absolute şi să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize de conştiinţă, de ordin cognitiv, nu moral, în esenţă. Pentru un asemenea personaj, conştiinţa şi intelectualitatea nu sînt epifenomene, ci motive generatoare ale întregei vieţi sufleteşti, care nu e constituită din „elemente“ ori „fundamente“, intensitatea pasională fiind ea însăşi în funcţie de conştiinţă; într-un proces invers deci decît cel socotit normal. Cîtă conştiinţă atîta pasiune, deci atîta dramă.[1]

N-are nici un sens să mai prelungim acest început de început lămuritor. Problemele de acest soi sînt

---

[1] Referitor la acest mod al dramei, expunînd, pentru programul teatrului, subiectul *Mioarei*, scriam, într-o vreme cînd ţineam şi mai mult decît azi să ocolim o explicitare, în termenii proprii vederii noastre teoretice:

„Intrăm şi mai mult în spiritul piesei cînd, după ce am văzut faptele înseşi, adică după ce am văzut ce se întîmplă cu jurămintele, trecem într-alt plan al conştiinţei, care e tocmai cel care a interesat mai mult pe autor, şi conţine conflictele personajelor cu ele înseles. În acest sens, piesa de faţă este drama iscată între ceea ce vedeau şi ştiau despre lume înainte de faptul ireparabil şi ceea ce descoperă după confruntarea între aparenţă şi realitate, între ceea ce e cu putinţă şi ceea ce este irealizabil. Jocul acesta de contraste este dublat de un anume soi de sentimente şi acest soi de sentimente constituie «drama cunoaşterii» care este substanţa piesei de faţă.“ (Volumul Distribuţii, *Stagiunea Teatrului Naţional 1942—1943.)*

azi, cu mijloacele pe care le are ştiinţa timpului, insolubile, iar indicaţiile date sînt numai primii paşi din perspective imense. În lipsa luminii teoretice nu este eficientă aci decît intuiţia substanţialităţii, însă aceasta e tot atît de rară ca şi actul de creaţie, cu care e congenială.

Mioara în această a doua serie, s-a jucat pînă în mijlocul verii aproape, încheind stagiunea la 2 iulie, după un număr de 25 de reprezentanţii, cu săli pline. Nu s-a mai reluat în toamnă ca să facă loc pe afiş pieselor noi pregătite de direcţie în timpul vacanţei şi unei noi lucrări cerute autorului.

Danton

Începută în 1924 şi continuată pînă în toamna lui 1925 *Danton* însemnează pentru mine revelaţia Marii Revoluţii Franceze... Aproape zi şi noapte, citind sau scriind, am lucrat într-un soi de uitare concentrată, mai bine de un an. Reproduc şi aci lămuririle date în prefaţa primei ediţii, în 1931.

„Lucrarea de faţă nu este o dramă istorică, ci o reconstituire dramatică.

Drama istorică ia numai ca pretext faptul istoric, pentru ca pe temeiul lui să se clădească o întîmplare fictivă, care-şi invocă preţuirea din nelimitarea funcţiei artistice. Pretenţiile noastre sînt nesfîrşite, mai modeste şi ele nu ajung decît la folosirea maximă a unui material istoric şi la o minimă adaptare scenică. E adevărat că subiectul însuşi a fost ales pentru caracterul lui neasemănat dramatic, că episoadele cele mai multe sînt copleşitoare doar prin datele lor, şi deci nu a fost simplă întîmplare ci preferinţă. Tocmai din această cauză intervenţia

personală a autorului s-a căutat a fi cît mai mărginită. Ba încă grija respectului adevărului a fost împinsă poate pînă la exagerare. Limita a fost numai ideea că totuși *Danton* e o piesă de teatru. În așa mod că din douăzeci de tablouri abia cîteva sînt neindicate de nici o sursă și introduse ca verosimile. Unele sînt întregite de autor, cele mai multe sînt transcrise după izvoare aproape cu fidelitate, pe mari întinderi (de pildă, ziua atît de dramatică de la 30 martie 1792, transpusă după notele *Monitorului).* Foarte numeroase replici sînt de asemeni împrumutate narațiunii istorice. Licența pe care ne-am permis-o a fost o deplasare a momentelor și o reconstituire, alta decît cea convenită în izvoare, a faptelor. Este această deplasare a momentelor o absolut necesară concesie faptului că totuși *Danton* e o lucrare de teatru.

Găsim însă că pentru adevărul sufletesc n-are o importanță prea mare dacă el a ținut discursul *Îndrăzneală... numai îndrăzneală... necontenit îndrăzneală* la Ministerul de Justiție, în fața deputaților, miniștrilor, poporului sau la Adunarea legislativă (cum a fost în realitate), sau de pildă că întîlnirea cu Lameth e anticipată cu trei luni, că ședința faimoasă a Comitetelor reunite a avut loc în biroul lui Robespiere sau aiurea.

Sau dacă fraza adresată călăului Samson: «Să ridici capul meu în mîini și să-l arăți poporului... Merită!» a fost spusă în clipa cînd i se lega mîinile, ori cînd se urca pe basculă.

Se va zice că dacă invenția dramatică este aproape nulă în tot cursul acestor 20 de tablouri, meritul autorului dramatic e și el îndestul de redus. Negreșit că da, însă lectura, cu blocul de fișe alături, a foarte multe mii de pagini de istorie a Revoluției

Franceze, ni se pare că, totuși, constituie un merit peste care nu se poate trece atît de ușor.

Mai revendicăm de asemeni și reorganizarea interioară a întregului material. Noi credem într-un principiu de penetrabilitate și de coordonare în structura psihologică aproape tot atît de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filozofie și psihologie germană numește *Die Gestalttheorie*, adesea *Gestaltpsychologie* și care singură poate permite reconstituirea unei personalități din elementele disparate și ades contrazicătoare furnizate de istorie. Numai printr-o intuiție esențială a întregului, nesfîrșit mai prețioasă decît atîtea date, care pot fi simple înregistrări eronate a unor martori care chiar cînd sînt de bună-credință, se dovedesc adesea sau prea pasionați sau chiar destul de mărginiți, o figură istorică poate fi pe deplin lămurită. O condiție premergătoare, de nelipsit, pentru posibilitatea unei intuiții esențiale ni se pare însă așezarea personajului în cadrul lui adevărat și nevoia de a-i cuprinde totalitatea momentelor de seamă.

Este o condiție care foarte rareori se îndeplinește atunci cînd e vorba despre eroii Revoluției Franceze. Întotdeauna ei suferă o inacceptabilă micșorare, fiind reduși cînd la gabaritul intelectual al autorului, cînd la cel presupus al mulțimii.

În privința cadrului ce să mai spunem decît să relevăm cît de trivial, cu ce concesii de pitoresc dubios și cu ce totală neînțelegere e reprezentată Convenția, care a fost una dintre cele mai capabile, mai savante adunări legiuitoare ale tuturor timpurilor? Ea a realizat numai în doi ani, în ordinea exterioară, biruința completă asupra armatelor engleze, olandeze, prusace, austriece, piemonteze și spaniole — iar în ordinea interioară, a creat, fără model, un stat din nou. Ei i se datoresc: *Marea Carte a datoriei*

publice, redactarea unui *Cod unic*, introducerea sistemului metric, obligativitatea şi gratuitatea învăţămîntului. A creat, «şcolile centrale» din care au ieşit liceele. A creat, conservat şi reorganizat, instituţiile superioare: Muzeul Luvru, Colège de France, École des langues orientales, Bureau des Longitudes, Museum, Conservatoire des arts et Métiers, Bibliothèque et Archives Nationales, École de droit et de médicine, École des mines, École des Travaux publics (devenită Şcoala Politehnică), École Normale, École du Génie, de la Metz (astăzi la Fontaimbleau) etc. De asemeni a reorganizat academiile existente într-un Institut de France. Lucruri consemnate de altfel chiar de tratatele de istorie. Instituţii care ulterior au fost adoptate de cele mai multe state de astăzi, state în care se reprezintă totuşi filme înfăţişînd această Convenţie ca o adunătură de derbedei cretini şi însetaţi de sînge, care într-o dezordine de neînchipuit iau măsuri nesăbuite şi bestiale după simple aiureli. În asemenea ambianţă un erou adevărat al timpului apare fireşte de neînţeles.

De altfel ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică este şi faptul că, în întregime, concepţia care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greşită. Aproape în toate Danton apare numai în ipostaza de învins, în preajma judecăţii la Tribunal. Dar momentele sufleteşti se valorifică prin antecedentele lor. Şi în orice caz adevăratul Danton nu poate fi închipuit şi înţeles fără 10 august, fără respingerea întîiei invazii prusace, fără duelul lui cu girondinii. Cum Napoleon nu poate fi adevărat luat numai în preajma bătăliei de la Waterloo şi la Sf. Elena. În realitate, tot geniul Danton şi l-a arătat în momentul culminant al Revoluţiei, nu în anul Thermidorului. El e o sinteză întreagă, complexă, formată din fire împletite contradictoriu, nici unul dintre ele în parte nu-l caracterizează. Astfel dacă e luat ca un simplu „megafon“ al Revoluţiei şi un chefliu diform (aşa cum ni-l înfăţişează nu numai autorii de piese şi vieţi romanţate de pînă acum, dar chiar majoritatea istoricilor), nimeni nu va şti că Danton a fost în realitate unul dintre cei mai mari oameni de stat pe care i-a avut Franţa, un diplomat de mare fineţe. Unul din adevărurile temeinice impuse de acea Gestalttheorie este că nici una dintre părţi nu se poate explica decît prin întreg. Dar cu atît mai adînc şi mai bogat e întregul, cu cît diversitatea elementelor e mai mare şi acest lucru este mai adevărat în figura cu totul excepţională a lui Danton. Este fără îndoială una dintre cele mai complexe personalităţi pe care le-a înregistrat istoria.

Astfel sperăm că va apare, reîncadrată în atmosfera şi întîmplările vremii ei, această figură, şi din lucrarea de faţă.

P. S. — *Rămîne să fie puse la punct cîteva amănunte, dacă, eventual, autorul va avea posibilitatea să cerceteze de-a dreptul colecţia de manuscrise şi documente a Bibliotecii Naţionale şi arhivelor franceze.*“

Scris la îndemnul lui G. Storin, în 1924—25 *Danton* a fost pus în studiu de compania Bulandra la cererea acestuia, dar, după ce rolurile au fost scoase, piesa a fost înlăturată în ziua primei repetiţii de d-na Lucia Sturdza Bulandra intimidată de eventualitatea unui „scandal“ pe care îl bănuia iminent.

Primită în anul următor „cu elogii şi în unanimitate“ de comitetul de lectură al Teatrului Naţional, n-a fost înscenată în decursul celor douăzeci de ani trecuţi, şi fiindcă autorul este convins că nu se poate realiza în teatrul românesc climatul unui ase-

menea spectacol. Dezgustat de „viața teatrală", anunțam în cursul unui interviu, anul trecut, că în nici un caz nu voi accepta să mi se joace *Danton* pînă ce nu vor dispare foile de teatru *Bis*, *Scena* și *Cortina*.

Mitică Popescu

Descurajat de nereușita tuturor încercărilor de a găsi interpreți potriviți pentru lucrările mele anterioare (și mai ales actorul care să poată realiza dramele efective de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței, și care ar fi putut interpreta, deopotrivă, pe Andrei Pietraru, pe Gelu Ruscanu, pe Pietro Gralla, prof. dr. Omu, într-un anume înțeles, mai tîrziu, pe Mihai Stînculescu și pe Radu Vălimărescu, condiția fizicului cerînd pentru Danton un tip de actor anume) și prevăzînd că multă vreme, poate timp de decenii, nu se vor ivi asemenea interpreți, am scris prin 1925—1926 o comedie ai cărei interpreți mi se părea că vor fi găsiți cu ușurință oricînd în teatrul românesc.

Socot de oarecare interes pentru arătarea motivelor care m-au dus spre *Mitică Popescu* să reproduc în notă[1] lămuririle ocazionale, date în programul teatrului.

---

[1] „Mitică este bucureșteanul *par excellence* afirmă undeva Caragiale, care este de altfel și nașul acestui tip a cărui caracteristică este «că face spirite nesărate». Dacă mai adăugăm și restul familiei, pe faimoșii «Lache, Mache, Sache, Tache» atunci, după Caragiale, fizionomia morală a bucureșteanului apare ca aceea a unui personaj cu totul neserios: mucalit dar fără sare, lăudăros fără pereche, chiulangiu incorigibil, crai de mahala, farsor de prost gust etc.

Să fie oare acesta «bucureșteanul par excellence?».

Prudent, ca tehnică teatrală, am încercat metoda reluării pe planuri succesive în ascendență, a unor idei care se puteau întrupa de la comicul cel mai accesibil, pînă la subtilitățile de intuire, pe care le

---

Dar «Mitică Popescu?».

Mitică Popescu este pentru străini, în genere, tipul însuși al românului, nu numai al bucureșteanului, așa cum Dupont este tipul franțuzului, Smith al americanului, Meyer al germanului. Numai că acest «Mitică Popescu» se bucură de o reputație foarte proastă, spre marele nostru regret. «Baron Popesco» este un student întîrziat, care trăiește din expediente, care fuge fără să plătească hotelul, care trage chiulul croitorului, păcălește femeile pe care le seduce cu farmecul lui semioriental și cîteodată și mai rău.

Chiar fără să trecem frontiera, în cuprinsul ținuturilor românești, «Mitică Popescu» este cu dispreț ironizat de către ieșenii aristocrați și culturali, care îl găsesc mahalagiu și lipsit de sensul poeziei, dar mai ales sever judecat de către ardeleni și bănățeni, care văd în acest personaj tipul «regățeanului», «șmecher», afacerist, destul de corupt de «fanariotismul» ultimelor două veacuri.

Autorul acestei comedii este și bucureștean și regățean și român.

El nu s-a putut împăca în nici un mod, deci cu această lamentabilă reputație a lui Mitică Popescu, cu care se simte frate bun. El crede că dacă nu e la mijloc o calomnie a acelui perfid și incomparabil Caragiale, e în tot cazul o gravă neînțelegere. Firește, el nu poate tăgădui, ci recunoaște că toate trăsăturile compromițătoare enumerate mai sus se găsesc cu adevărat în caracterul lui Mitică Popescu.

Susțin însă că ele nu sînt esențiale, că apar numai la un examen superficial. Tipul românesc reprezentat prin Mitică Popescu este cu alte cuvinte altul, care trebuie căutat în profunzime, cu mai multă putere de pătrundere. Teza acestui autor este că un om trebuie judecat nu după ceea ce spune, ci după actele lui. Judecat după flecăreala lui și după spiritul lui de autocalomnie, românul luat reprezentativ este într-adevăr neserios, fanfaron etc. Dar judecat după faptele esențiale ale vieții lui, este un adevărat lord al loialității, un prinț al bravurei, un cavaler fără prihană. Mai mult chiar, forma voit vulgară pe care o adoptă cotidian acest Mitică

adresam unui număr cu totul restrîns de spectatori. Prudenţa mea s-a dovedit îndreptăţită: jucată prin 1938 în condiţii lamentabile, cu excepţia actului I, piesa a întrunit un număr suficient de reprezentaţii, lipsite însă de orice semnificaţie.

Reluată în anul 1945 pe scena Teatrului Naţional Studio, a cunoscut unul dintre cele mai mari succese, pe care le-a înregistrat pînă azi teatrul românesc, fiind încă pe afiş, în continuare, în ianuarie 1947, cînd scriem aceste rînduri.

Popescu este un simplu mod de apărare a vieţii lui adevărate şi intime, aşa cum unii timizi sînt obraznici, iar unii bătrîni cumsecade, morocănoşi. El are pudoarea marilor lui sentimente şi de aceea se autocalomniază. Legînd aci definiţia pe care autorul, în lucrările sale de specialitate, o dă stării poetice şi anume că «Poezia este pudoarea în expresia marilor sentimente», rezultă limpede că Mitică Popescu este prin candoarea şi sensibilitatea lui ascunsă, poezia însăşi.

Să dăm cîteva exemple:

Mitică Popescu se laudă că e bătăuş teribil, dar nu pomeneşte niciodată că este erou din războaiele naţionale; sîcîie toată ziua pe ardeleni (şi mai ales pe admirabilul lui subdirector), dar nu spune că a fost rănit în luptele din Ardeal, unde mersese voluntar. Cu prietenul lui Jean, se ceartă toată ziua, dar sînt nedespărţiţi. Se laudă cu succesele lui la femei ireale, dar nu spune o vorbă despre cele reale. Trage chiulul la slujbă, dar lucrează nopţi întregi cînd i se arată că e un moment greu. Se laudă toată ziua că face afaceri «că dă lovituri», dar cînd îi cade în mîini o adevărată avere, o dăruieşte băncii lui. E necuviincios cu patroana lui, îi zugrăveşte mustăţi pe portret, dar este îndrăgostit de ea nebuneşte, fără nici o speranţă etc.

Rezultă după această concepţie de extrem optimism naţional, că Mitică Popescu, ale cărui trăsături tradiţionale au fost şi ele păstrate (ca forma obligatorie a sunetului), este un fel de erou necunoscut, un adevărat înger contabil, care-şi petrece tot timpul liber în faţa cafenelei Capşa, urmărind cu privirea toate trecătoarele frumoase.

Are autorul dreptate? Iată ceea ce trebuie să decidă, ascultînd această comedie, publicul...bucureştean şi poate celălalt."

Iată femeia pe care o iubesc

Piesele despre care ne-am ocupat în notele de pînă aci, respectînd nu gruparea în volume, care a fost călăuzită de alte criterii, ci cronologia redactării lor, sînt toate scrise între anii 1916—1926. În timp ce *Mioara* era încă pe afiş, prin mai 1943, încurajat de succesul reluării, Liviu Rebreanu, aflînd că am un bogat material, încă din anii mei de activitate literară dramatică, m-a îndemnat, cu stăruinţă, să-i scot din el o piesă de teatru pentru toamna anului acela. Intrat de acum în volbura teatrului şi hotărît să dau o formă definitivă, gîndită mai ales sub forma tiparului, întregii mele producţii dramatice, am redactat pînă prin octombrie *Iată femeia pe care o iubesc*, stăpînit de ideea de a respecta neapărat tehnica orchestrării dificultăţilor cu reluări în planuri succesive şi cu hotărîrea de a renunţa să mai sprijin întreaga piesă pe un rol-axă, al cărui interpret, prin carenţa lui, putea să-mi provoace dificultăţi. Îmi propusesem de asemeni să implic în infrastructura piesei şi modurile despre „pierderea personalităţii" curente în teatrul dintre cele două războaie, cu intenţia depăşirii demonstrative a tematicii acestor moduri, devenite deci subsidiare esenţei acestei drame.

Premiera — pregătită sub direcţia de scenă proprie — a avut loc la 28 februarie 1944 şi mi-a adus pentru întîia dată în carieră, înainte de *Mitică Popescu*, ceea ce se numeşte un triumf în teatru. Fireşte că rezistenţa „intelectualităţii" care se declara responsabilă de soarta culturii româneşti a fost aceeaşi (sala de premieră a fost continuu agitată de hulă, apostrofe au pornit din loji, aşa încît un cronicar, de altfel cu totul ostil, îşi putea începe articolul, amintind de seara premierei *Hernani*), dar de data

asta prin însuşi eşecul vastei campanii împotriva *Mioarei* publicul era prevenit... Biletele erau vîndute mereu cu cîteva zile înainte şi piesa părea pornită pe o serie menită să treacă de sfîrşitul stagiunii. După 16 reprezentaţii, spectacolul de la 5 aprilie n-a mai avut loc, căci din seara de 4 aprilie activitatea Teatrului Naţional a fost întreruptă pînă la o dată nedecisă. La 24 august, bombardamentul în picaj german a năruit şi incendiat clădirea întreagă. Decorurile piesei au fost arse, şi, date fiind şi schimbările la conducere, am preferat să nu mai continui în nici un mod seria reprezentaţiilor întrerupte, preferînd o înscenare nouă, altă dată.

Prof. dr. Omu

Îmbelşugatul material adunat cu douăzeci de ani înainte în jurul „Casei Snagov" mi-a îngăduit să redactez, în 1946, o nouă piesă cu aceleaşi personaje.

Dificultatea pe care mi-am propus s-o înving era ca ambele comedii să fie cu totul independente una de alta, şi ca acţiune şi ca expunere a modului eroilor lor, una neimplicînd neapărat reprezentarea anterioară a celeilalte, deşi, în timp, *Iată femeia...* este totuşi anterioară.

Dona Diana

Prin 1938, Ion Marin Sadoveanu, întors de la Viena, mi-a cerut să traduc pentru Teatrul Naţional o comedie spaniolă în versuri libere şi proză, pe care o văzuse reprezentată la unul din teatrele lui

Reinhardt, punîndu-mi la dispoziţie versiunea germană. *El desden con el desden* a lui Moreto, în traducerea lui Carl August West (publicată încă din 1816 şi pe care eu o aveam în ediţia „Reclams Universal Bibliotek" cu nr. 29). Niciodată nu mi-am putut explica încîntarea cu care am citit şi am tradus această graţioasă comedie. Nu cunosc spaniola şi nu am putut merge la original, decît aproximativ cu concursul binevoitor al unor prieteni competenţi. Versiunea lui Molière cu titlul *La princesse d'Élide*, e mult prea slabă, şi probabil că îi era superioară versiunea încercată de Gozzi: *Principessa Filosofa*, pe care cu toată truda pe care mi-am dat-o nu mi-am putut-o procura. Dar să lăsăm pe West însuşi să lămurească raporturile dintre cele patru versiuni.

„*Molière a imitat această comedie în* Princesse d'Élide *dar nu cu geniul său ştiut, şi în genere atît de superficial, că de-abia se mai poate recunoaşte aci originalul. Mult mai meritorie este prelucrarea lui Gozzi, care în a sa* Principessa Filosofa *a urmărit magistralele date ale poetului spaniol pas cu pas, ba chiar ici, colo îmbunătăţindu-le, mai ales în scenele de expoziţie.*

Eu — continuă West — *am folosit în prelucrarea actuală schimbările lui Gozzi, dar în ansamblu m-am ţinut aproape de originalul spaniol, atît cît îmi îngăduia diversitatea gustului naţional. Îndeosebi am ţinut să redau caracterului prinţesei nobleţea sa originală, sacrificată în parte de înclinarea spre burlesc a lui Gozzi. Dimpotrivă, am păstrat în Perin (Polila în original, Giannetto la Gozzi, Martin în versiunea românească) numeroase trăsături de caracter fericite ale autorului italian. De asemeni şi în ceea ce priveşte pe Cezar.*"

După ce am terminat traducerea, mi-am dat însă seama că intriga piesei rămînea puerilă, că acțiunea lîncezea lipsită de gradație, că unele date ale conflictului erau prea cursiv trecute.

Căutînd să păstrez farmecul livresc al personajelor, poezia plină de grație a convenționalului academic al Renașterii, am remaniat, amplificînd-o, acțiunea întregii piese, am căutat să adîncesc trăsăturile de caracter ale eroilor și mai ales ale lui Martin, am introdus astfel unele scene și tablouri noi, și am intensificat, pe cît mi-a fost cu putință, datele conflictului. Nu pot să fiu judecător în această situație, sînt prea robit farmecului acestei comedii, pe care o recitesc cu o încîntare totdeauna proaspătă și care, la urma-urmelor, s-ar putea să fie un joc cu totul subiectiv, dar după atîta trudă de a scrie pentru alții, mi-am spus că îmi poate fi îngăduit să mă joc, pentru mine însumi, de unul singur, așa cum îmi place mie. Nici nu mai știu în ce măsură mai poate fi cineva autorul acestei comedii și indicația de pe frontispiciu e oarecum la întîmplare, supusă unei eventuale modificări.

NOTĂ REGIZORALĂ

Felul în care o parte din critica literară a comentat parantezele atît de numeroase ale textelor dramatice anterioare, publicate, ale unora dintre lucrările de față, impune oarecare precizări.

Se atrage astfel luarea-aminte că textul dat în paranteză reprezintă concretitudinea însăși a personajelor și a piesei întregi.

Se va ține seamă totuși că sînt două soiuri de indicații în paranteză, unele exprimînd, evident, simple deziderate (cum ar fi de pildă culoarea ochilor eroului sau ai eroinei) altele constituind însă necesități structurale.

Cele dintîi vor fi respectate deci numai în măsura posibilităților și ne gîndim aci și la anume deplasări în scenă, chiar și la anume forme ale decorațiunii, ca intrări, grupări de personaje care rămîn la felul de a vedea al regizorului.

Indicațiile necesare, și care constituie materialul unor adevărate caiete de regie, sînt cele care privesc mișcarea interioară a interpreților, ritmul debitului, tonalitatea și intensitatea vocii, intenționalitatea gesturilor. Ele sînt mai importante chiar decît textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificație reală acestui text vorbit.

Cititorii obișnuiți le pot sări, așa cum sar probabil paginile de roman cu descrieri pe care le găsesc plictisitoare... Interpreții sînt însă neapărat obligați să țină socoteală de ele și dacă declară că asemenea paranteze „îi încurcă“ atunci dovedesc că nu au înțelegerea necesară rolului și mai ales nu au intuiția trăirii necesare, care fiind un concret e deci unică. E preferabil ca asemenea interpreți să renunțe la rolurile lor.

Dacă e de înlocuit actorul care nu are posibilitatea de a intui trăirea personajului său, se mai poate ivi cazul interpretului care are intuiția justă, dar nu are mijloacele de realizare permanentă, sau nu poate cuprinde totalitatea rolului... În cazul acesta, și cînd nu e altul mai potrivit, interpretul va fi păstrat, dar dacă regizorul nu poate obține ca să se treacă repede peste ele, se vor tăia din text toate pasagiile care nu au fost asimilate, adică acelea care par lungi ori dau impresia că se repetă (fiindcă nu au fost suficient nuanțate). Altfel, pentru un bun interpret nu există text nerealizabil scenic, fie el, acest text, înșiruire de considerații filozofice sau științifice. Acest lucru explică faptul că o seamă de autori au fost declarați multă vreme ca nerealizabili pe scenă, ca, de pildă, în comediile și proverbele lui A. de Musset în veacul trecut, pentru ca mai tîrziu, cînd el și-a găsit interpreții cu înțelegere și mijloace potrivite, să devină autor de mari succese.

Vrem să spunem, încheind, că preferăm ca un eventual regizor să realizeze textul care urmează intenţiile şi viaţa indicate în paranteză, şi nu textul vorbit, fiindcă socotim că arta teatrului este mai curînd arta actului, decît arta cuvîntului, deci nu cum ni se pare că se crede îndeobşte, cuvîntul nefiind cu alte cuvinte decît completarea actului şi întrucît este el însuşi act. Sperăm că prin „acte“ nu se înţeleg, fireşte, acte elementare, „acte naturale“, ci actele vieţii substanţiale.

Nu se va pune în joc nici o intenţie ostentativă de comedie sau de dramă patetică. Aceste piese sînt doar întîmplări cu oameni conduşi de revelaţii în conştiinţa lor. Această interdicţie este valabilă pentru toate lucrările, chiar pentru *Mitică Popescu* unde orice ostentaţie de comedie e dăunătoare, şi care deci trebuie jucată cu seriozitatea cuvenită unei drame.

În ceea ce priveşte textele îngăduite pentru reprezentaţii, ţin să atrag atenţia că orice alt text în afară de acela al ediţiei de faţă trebuie considerat ca anulat. Înştiinţarea aceasta mi s-a părut necesară de cînd am constatat că, dintr-un soi de inerţie condamnabilă, unele teatre din provincie preferă să împrumute vechi caiete de regie mutilate, perimate. Neapărat deci, orice text anterior, aflat în biblioteca oricărui teatru, va trebui să fie înlocuit cu textul ediţiei definitive.

P.S.

Compunerea tipografică a unui text manuscris este, din pricina vremurilor excepţionale, neînchipuit de grea. Şi ne gîndim spunînd asta nu numai la clipa de faţă, ci la întreaga perioadă de la sfîrşitul celuilalt război pînă azi. Ştiind ce ştiu, îmi dau seama că niciodată nu se va putea bănui care a fost faţa adevărată a scrisului, înfăţişat după redactare, cu literă tipărit. Nu mă gîndesc la greşelile de tipar evidente, ci la sensurile întoarse pe dos din lipsa unei negaţii, sau a vreunui prefix alterat sau la acele dezarmante metamorfoze (scară în loc de seară, naţional în loc de raţional) care înşală ochiul oricărui corector, atît de abundente în ediţiile anterioare ale acestor piese. Pe acestea am căutat să le evităm în această ediţie care s-ar vrea definitivă. Ştim însă că în toate trei volumele abundă greşeli de tipar curente. Autorul roagă pe cititorii binevoitori să le adune pe un petic de hîrtie şi să le comunice cum vor găsi cu cale. Autorul va primi însemnările cu recunoştinţă şi le va colecta pentru ameliorarea exemplarului său propriu.

vol. *Teatru*, III, 1947

ÎNCEPUT DE TOAMNĂ PE CUMPĂTUL...*

Se pare că acest volum de versuri trebuie să apară însoțit — și se va vedea pînă la urmă de ce — de unele lămuriri și mărturisiri. Vreau să spun mai întîi că în timp ce mi se făcea geamantanul, pentru un concediu strict medical la Sinaia, adică acum aproape două săptămîni, am fost vizitat de doi redactori ai Editurii care m-au înștiințat că versurile mele, pe care le socoteam uitate în ediții prime de acum treizeci de ani, sau prin pagini de reviste și mai vechi, au fost adunate de ei și mi se cerea încuviințarea grabnică pentru a le da la tipar. Mi le-au și arătat într-un dosar și le-am privit destul de neliniștit. Păstram în ceața amintirii umbra și conturul unor neînțelegeri, a unor piedici în vremea aceea inevitabile, dar mai ales mă iritau presărate pe paginile, vag păstrate în gînd, unele inadvertențe și scăpări tipografice, ca și vreo două pasaje excesive din pricina tinereții autorului. E o meteahnă și un necaz

---

* Postfață la volumul de *Versuri* din 1957, apărut la E.S.P.L.A.

mai vechi al scrisului meu această poveste a inadvertențelor și a g[illegible]lilor de tipar. Sînt inevitabile la întîia ediție, care de obicei e foarte muncită, dar mai grav e că mă decid cu greutate să fac eu însumi corectura la edițiile următoare. Din două motive. Dintr-unul strict personal. Orice încercare de a citi din nou ceea ce am tipărit, fie în șpalt, fie carte gata, e un prilej de dezamăgire și iritare. Am așternut pe hîrtie cîndva, acum vreo cincisprezece ani, acest ciudat sentiment față de tipar care mă depășește, într-o serie de „puncte de reper". Desprind din voluminoasa revistă:

„*Ți-ai așternut fraza pe hîrtie și condeiul tremura intens, gîndul țîșnea dintr-un preaplin, care a început de la facerea lumii. Tiparul ți-o trimite după cîteva săptămîni înapoi îmbrăcată în uniforma lui măruntă, aliniată, uscată. E o iubire de altădată, a cărei modestie anonimă de azi te miră și nu-ți vine să crezi că te-a putut face cîndva să suferi sau să te aprinzi apocaliptic.*"

Golul acesta pe care-l întîmpin la o nouă lectură între ceea ce a fost întîi cu atîta ardoare și ceea ce e tipărit în rînduri stereotipate îmi impune trecerea lucrării din nou prin dezarticularea și truda șantierului, iar de aici, după cum se știe, unele ediții modificate. Tocmai ca să ocolesc această împrejurare și consecințele ei, am refuzat să fac corectură la cele mai multe dintre retipăriri, și de altfel editorii mei, dornici de mai puțină bătaie de cap, au fost în genere bucuroși de această cruțare materială. Pe de altă parte, pot spune că nici nu am avut, mai niciodată, timp pentru corectură, așa cum aș fi dorit. N-am avut niciodată timp să țin o lucrare pe masa mea de lucru atît cît aș fi vrut, s-o răsucesc eu și s-o împlinesc așa cum îmi

apărea necontenit necesar. De patruzeci de ani munca mea cu condeiul nu a suferit nici o întrerupere, în afară de răgazul unor călătorii pe care, totuşi, nu le-aş putea socoti călătorii de plăcere, ci, dimpotrivă, prilej de trudă intensă. Unicele răstimpuri de odihnă reală şi linişte au fost cele petrecute vara la mare, dar odihnă într-un anume sens, de vreme ce principalele mele lucrări le-am redactat în cea mai mare parte în zilele pline de soare şi de albastru marin ale acestor vacanţe de plajă, tocmai fiindcă acolo aveam pe lîngă lumina intensă care mi-e necesară ca aerul, şi îngăduinţa necesară ca să mă pot concentra, fără crisparea nervoasă şi împrăştiată din Bucureşti, fără sîcîielile şi întreruperile cotidiene. Timp n-am avut deci, pot spune, niciodată... De plictisit nu-mi aduc aminte să mă mai fi plictisit vreodată, de cîteva decenii încoace. Prin îngrămădirea de obligaţii care depăşeau ceea ce era rezonabil, prin angajamente nevrute, eram vecinic în urmă, dator calendarului cu o săptămînă, o lună, un an de lucru şi de la an la an datoria se aduna, se încăleca, se îngroşa, asemeni cercurilor anuale pe tulpina stejarului sau, dacă vreţi, aşa cum se îngloda un clăcaş care nu izbutea să se plătească în nici un an de datoria curentă, către proprietar (căci ceea ce se putea scoate de pe ogor era de fiecare dată mai puţin decît cereau nevoile lui oricît de reduse) şi datoriile, la plural, creşteau cu sporurile de muncă ale fiecărui an, în catastivele proprietarilor, fără altă soluţie decît moartea. Tot astfel angajamentele mele, unele spontane, altele silnice, se angrenau în timp unele într-altele, creşteau într-o proporţie care depăşea truda şi posibilităţile mele, orice aş fi făcut, mai ales cînd aveam şi darul nesăbuit de a da dezvoltări neprevăzute, dar cerute de legea lucrării, uneori întreite,

ba şi înzecite, proiectelor cu care porneam. A urmat astfel în decursul anilor o încălecare de datorii de timp care mi-a anulat intervalele fireşti de odihnă, armistiţiul minimal, gonindu-mă fără un răgaz, fără respiraţie. Mi se spunea „luna viitoare cînd ai să fii mai liber" şi eu ştiam că înainte de trei ani nu pot avea nici o jumătate de zi liberă cu adevărat. Asemenea greşeli nu puteau fi pînă la urmă nesocotite, fără o pedeapsă, oricît de amînată, fără o scadenţă inevitabilă, cum a şi fost. Şi iată cum în ceasul acesta al unei sănătăţi falimentare, prin abuz de muncă şi din lunecare peste timp, mă găsesc dator cu volumul al treilea din *Un om între oameni*, cu pregătirea pentru tipar a poemului eroi-comic *Papuciada*, de asemenea cu pregătirea pentru tipar a pieselor *Caragiale* şi *Aci se repară ieftin roata norocului*, toate de neocolit, care nu pot fi lăsate în drum, fiind întreruperi şi obligaţii de şlefuire. E mai obositor să stai într-un picior necontenit, decît chiar pe un incomod trepied de cizmar. Neavînd deci timp pentru corecturi, la retipăriri, le-am lăsat în seama norocului şi a întîmplării, nu fără o dureroasă strîngere de inimă. De altfel, la cele de mai sus aş adăuga că printre motivele de suferinţă, legate de urmări grele, sînt şi acelea de a mă vedea întrerupt silnic de la urzeala şi din toiul unei munci, pentru a intercala în ceas o atenţie divergentă. E legată de mare dificultate orice încercare de a mă smulge din atmosfera unei lucrări, asupra căreia m-am concentrat (cu o penibilă trudă şi numai după dibuire şi aşteptare intensă, activă) pentru orice alte preocupări interferente care taie firul şi solicită alături atenţie. Aceasta e adevărat chiar pentru o corectură a unei lucrări proprii, care oricum mă scoate din lumea şi atmosfera — în genere diferite la mine — a unei

cărţi, ca să mă ducă în lumea alteia; fără să mai vorbesc despre cascada de cereri de a citi manuscrise străine. E aproape o suferinţă fizică, implicînd şi un surplus de pierdere de timp pentru întoarcerea şi readaptarea la lucrarea întreruptă fie şi pentru cîteva ceasuri. Nu există în timpul scrisului întrerupere silnică să nu fie dureroasă şi dăunătoare întregului. Ca să mă apăr de anume insistenţe (zice cordial solicitatorul: „Romanul meu — manuscris — nu vă va lua mai mult de patru, cinci ceasuri“ etc.), am imaginat şi am povestit, în anume împrejurări, o anecdotă pe care, fie şi numai ca glumă, aş vrea s-o însemn şi aici: „Un tren expres e oprit cu gesturi desperate în plină viteză pe întinderea unui cîmp, de către un aparent şi agitat binevoitor. Mecanicul surprins, fulgerat de spaimă, frînează încleştat şi trenul patinează pe parcursul cîtorva sute de metri... Surîzător acum, binevoitorul se apropie de locomotiva oprită: — Nu te supăra, prietene mecanic, nu-ţi cer cine ştie ce, fii bun numai, te rog, şi dă-mi un tăciune ca să-mi aprind ţigara că n-am fumat de azi dimineaţă. Iartă-mă că te deranjez pentru atîta lucru.“ Nu e totdeauna iertat.

Dintr-un motiv sau altul, corectură deci nu pot face, mai ales că datorită încăpuţărilor succesive ale frazei, cu interstiţii şi legături noi care ar trebui recontrolate, această corectură e la mine şi foarte grea. Uneori însă nu pot controla personal nici măcar transcrierea dactilografică, în genere de nerecunoscut, datorită grafiei mele aproape criptice şi mă gîndesc cu groază că, în timp, prin această articulaţie mecanic deficitară, la greşelile de dactilografie se adaugă cu spor geometric, acelea ale primei ediţii şi apoi ale ediţiilor viitoare, pînă cînd nu voi avea norocul să găsesc un sprijin binevoitor şi mai ales efectiv, care din păcate tot n-ar putea fi de folos, fără să mă consulte pagină cu pagină, dat fiind că multe dintre greşelile bănuite ca atare sînt uneori doar aparente.

Ca să recitesc versurile, scrise toate între 1917 şi 1926 (de altfel în acelaşi timp cu cele dintîi piese de teatru) mi se părea ceva lipsit de sens practic; încărcat la origine şi de faptul că toate apăruseră în condiţii oarecum vitrege. *Ciclul Morţii* şi *Un luminiş pentru Kicsikém* fuseseră tipărite la Bucureşti în timp ce eu locuiam la Timişoara şi nu aveam posibilitatea să-mi fac singur corectura, şi mai ales nu avusesem şansa de a folosi ceea ce preţuiesc nespus — sugestia creatoare a şpalturilor. *Transcendentalia* scoasă dintr-un vraf de ciorne, luptase la rîndul său cu tiparul într-un interval de 15 zile infernale, timp în care redactasem pentru *Cetatea literară*, care intra foaie cu foaie la maşină, într-o singură răsuflare, acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici.*

*

Tinerii mei prieteni de la Editură, care veniseră cu dosarul culegerii şi care nu ştiau toate acestea, mă priveau cum am rămas pe gînduri, încurcat, şovăitor. Prescripţia medicală era limpede şi cîntecul i-l auzeam de luni întregi: zece zile de repaus strict la Sinaia. E drept însă că în acelaşi timp, chiar în dimineaţa aceea, se întîmplase un fapt înviorător pentru mine. Trimisesem la Editura Tineretului, pentru transcriere la maşina de scris *Papuciada*. O lucrare încheiată, fie şi provizoriu, e un lucru binecuvîntat, dă o anume euforie. Aş fi vrut să răspund totuşi nu. Era prea vie în amintirea mea supărarea de acum 30 de ani din pricina inadvertenţelor şi a erorilor tipografice, din prima

17*

tipărire, pentru ca să mă împac cu gîndul că dosarul poate să meargă la tipar, aşa cum îl alcătuiseră ei, dar pe de altă parte mi-am spus că un act de bunăvoință este un act de bunăvoință şi mai ales m-am gîndit că nu e cuminte s-o socoţi îngropată în timp, o greşeală trecută, o faptă rea, fiindcă s-ar putea să iasă la iveală, tocmai atunci cînd nu te aştepţi sau cînd nu mai eşti de faţă, fără întoarcere, ca să poţi îndrepta răul sau măcar să-l amîni din nou. Prilejul era binevenit pentru că în mod cu totul excepţional, întîmplarea nu-mi tăia firul muncii, nu mă întrerupea dintr-o altă lucrare, dat fiind că volumul al III-lea din *Un om între oameni* şi aşa trebuie să aştepte din nou orînduirea materialului documentar care, lipsit ani de spaţiul locativ pe care-l necesită, devenit înăbuşitor prin aglomerare, apoi s-a mai şi încîlcit prin transporturi cu camionul. Ce puteam să fac? Am cerut răgaz numai o săptămînă pentru o lectură — eu cu mine însumi — cu creionul în mînă, a materialului culegerii, în linişte pe Cumpătul, în faţa Bucegilor, în zilele unui început de septembrie care se vestea însorit. Ceea ce a fost acceptat.

*

Întîlnirea cu paginile de demult a fost (dincolo de text) tulburătoare ca o legătură de rubedenie înduioşată, o revedere după abateri şi neştiinţă de mai bine de un sfert de veac. Era ispita strepezită a amintirilor întoarse din ceaţa depărtării, care te năpădesc.

Mai toate versurile acestea fac parte dintr-un vraf de ciorne începute din timpul războiului. Astfel *Marş greu*, de pildă, a fost aşternut pe hîrtie într-o dimineaţă de august 1917 chiar a doua zi după întoarcerea dintr-un marş desperat strategic, cînd

se aflase, în ultima clipă, despre planul unei ofensive duşmane. Abia luaserăm în primire, seară, tranşeele. Dimineaţa de munte împădurit era plină de prospeţime, verdeaţă şi soare. Lucram la o măsuţă de mesteacăn, înfiptă cu picioarele în pămînt, în faţa bordeielor din linia întîi, ascunşi de o cută de teren, cît un stat de om, pe Ungureanu, la Oituz... La început, loviturile de obuz erau rare şi cădeau mai ales în stînga noastră, spre fundul văii, ridicînd trîmbe de pămînt. Scriam întrerupîndu-mă şi urmărind cu privirea vag temătoare norii albicioşi împănaţi cu rupturi de copaci, ai exploziilor. Propriu-zis noi soldaţii nu ştiam de planul, descoperit de comandament, al duşmanului. Către prînz bombardamentul s-a mutat către noi (şi a fost un măcel de istorică înregistrare). Năucit de ploaia de obuze am adunat totuşi foile, le-am pus lîngă celelalte, în buzunarul unei mantale şi abandonat împrejurării am întrerupt totul timp de vreo doi ani pînă în 1919 la Timişoara, cînd spre marea mea surprindere am descoperit că, trecute dintr-un buzunar într-o boccea, nu le pierdusem.

*

Cînd am venit la Bucureşti cu caietul care cuprindea acest *Ciclul morţii*, am avut lungi discuţii cu un critic care mi se vrea prieten. După ce le-a publicat în revista sa, criticul a început o nouă discuţie orală asupra lor, ca să-şi lămurească temeiurile unui viitor articol. Avea nedumeriri şi puncte de iritaţie. Nu pricepea ostentaţia cu care ţineam la anumite locuţiuni, la conjuncţii şi la prepoziţii, îl scoteau din sărite intenţiile de precizie.

— Acestea nu au ce căuta în poezie, care fuge de legături logice. Trebuie să recunoşti şi dumneata, că mulţi poeţi de azi merg pînă acolo încît elimină

conjuncţiile şi prepoziţiile sau unii din ei le pun anume pe dos ca să îngreuieze înţelesul, să-l facă ermetic. Caută inefabilul, vagul. Vor să fie greu de înţeles.

Criticul, prin intermediul unor colaboratori mai tineri, tocmai lua contact dibuit cu poezia zisă pe atunci nouă, modernă, motiv de crîncene discuţii.

— Nu mă interesează acest fel de vag... Nu mă interesează o realitate mediocră exprimată vag, numai ca să i se îngreuieze cu cîntec înţelesul. Fără îndoială însă că anumite zone ale realului din afară şi lăuntric, prezintă greutăţi în expresie şi sînt greu de urmărit dar numai din pricina aerului rarefiat al acestor zone, din pricina structurii lor funcţionale. Este absurd să tăgăduieşti că există şi poezii mai greu de înţeles, tocmai din cauza profunzimii lor, pe deasupra şi cu siluiri gramaticale:

Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă
Şi somnul vameş vieţii, nu vrea să-mi iee vamă
Ci cumpăna gîndirii în veci nu se mai schimbă
Căci între amîndouă stă neclintita limbă.

— Da, nu pot să spun nu, convenea criticul ridicînd din umeri.

— Ceea ce e inadmisibil este ca dificultăţile să fie simulate şi ermetismul fabricat. Nu pot gusta o poezie doar aparent dificilă. De fapt dificultatea — iar atunci, inevitabilă — trebuie să fie a conţinutului, nu a formei pueril complicate căci poezia trebuie să aibă negreşit un conţinut, să nu fie formă goală, fie ea şi formă pură... Originalitatea, cîtă e, vine din acest conţinut. Nu poţi să fii original pictînd la nesfîrşit un măr pe-o farfurie. E drept că sînt şi poeţi care se schimonosesc, se încruntă, îşi strîng fălcile, simulează eforturi ca să ridice — campioni halterofili, mincinoşi — greutăţi făcute din mingi de carton vopsit cu catran,

aşa cum mi se pare că e uneori, de pildă, Paul Valéry, pe care unii dintre prietenii noştri, care se cred cu mîndrie la avangardă, îl admiră fanatic. Poezia e în funcţie de real care poate fi el însuşi vag, nebulos, inefabil, imaterial greu de pătruns, dar trebuie exprimat totdeauna în mod adecvat... Calităţile şi dificultăţile sînt în acest caz ale miezului, ale conţinutului, nu ale formei, ale cojii. Nu-mi place nicidecum parfumul mediocru mirosind a cîine plouat, în flacoane de cristal fantezist cizelate, opulente, originale. Aceste conjuncţii, aceste prepoziţii, locuţiuni, mie îmi sînt de folos ca nişte copci în real.

— Trebuie să-ţi spun, stimate domn, îmi răspundea criticul onctuos, că poezia evită orice contact cu realul... Ea trebuie să fie sentiment, evadare, lirism,... numai proza se ocupă de real...

— E cu putinţă să fie mulţi care gîndesc aşa, să fie chiar marea majoritate, dar eu nu gîndesc poezia fără puncte de contact cu realul, îi replicam, pasionat şi apodictic pe vremea aceea. Poezia nu este deasupra realului ca un nor, este numai o depăşire a realului, porneşte din real, ca de la un prag; fără un asemenea prag, noţiunea de depăşire e un nonsens, căci e simplă pedalare în nebulosul preparat în infinitul bucătăriei cufundate în beznă... Lasă că adesea este doar infinitul jocului de cuvinte.. Nu aburii adunaţi în hlamide de nori sprijineau cerul, ci Atlas care era proptit cu picioarele de pămînt. Vehemenţa mea de nou venit în cenaclu îl irita totdeauna pe acest pontif cu faţa rasă şi plină, care se voia în scris ponderat şi olimpian.

Discuţiile acestea, de vreo două ori pe săptămînă în anii aceia, la critic acasă, în cadrul prietenesc al biroului încărcat de rafturi vişinii de cărţi, cu divan acoperit cu scoarţe olteneşti şi

prin colţuri reproduceri de artă, aveau în genere caracterul vehement şi familiar al spontaneităţii, fraza era „tare“, sacrificîndu-se uneori nuanţa gîndirii în folosul unei idei zvîrlite lapidar, în focul replicilor pe care afabilitatea faimoasă a amfitrionului încerca zadarnic să le potolească. E, azi, şi aci un motiv de melancolie înflorată din anii căzuţi ireversibil în timp.

— Domnule (mai tîrziu folosea un apelativ la jumătatea drumului), a identifica poezia cu realul cum faci dumneata este a întoarce cursul unei îndelungate tradiţii. E prea mult. N-am ce să-ţi fac.

— Dar eu nu identific poezia cu realul... Nici vorbă de asta. Consider realul doar un punct de plecare obligator, pentru a nu naufragia, important şi comod, într-un nebulos facil, în simplă performanţă verbală, ca la pomenitul celebru poet european, halterofil de bombe de carton cătrănit.

— Mărturisesc că şi mie mi se pare greu de înţeles Valéry, e foarte concentrat.

— Nu mi se pare greu de înţeles de loc, de îndată ce-ţi dai seama care-i este concepţia despre poezie şi intenţia... Descifrarea lui cere o oarecare ingeniozitate ca la criptograme şi atîta tot... Dificultatea devine apoi facilitate... Concentrarea lui este o concentrare în gol. Fleacuri concentrate... Mult mai periculoasă mi se pare însă aparenta facilitate, subtilă şi perfidă, cu care se joacă unii mari scriitori în operele lor de nebănuită profunzime. E o capcană. Critica imprudentă crede că iezerul alpin, căruia prin transparenţa apei i se văd pietrele pînă la fund, este mai puţin ca un Cişmigiu domestic, adînc de un metru, doi, căruia nu i se prea vede fundul... Intră fără grijă în limpezime şi după cîţiva paşi pînă la genunchi se îneacă într-o prăpastie de apă de o mie de stînjeni...

Aici, în unele facilităţi aparente, în lucruri de care parcă te miri că supravieţuiesc, eu găsesc mai multă savoare decît într-un steril, chinuit şi fals ermetism... Îţi repet, conţinutul poate fi o realitate de ordinul nebulosului, al inefabilului, al visului uneori, dar expresia trebuie să fie adecvată... Se realizează astfel un soi de transparenţă în inefabil, în nebulos, în nestabil, undeva în straturile esenţiale. Tocmai pentru aceasta e necesar acel punct de reper al pragului, de care vorbeam adineauri.

— Nu ai putea să-mi spui lămurit ce înţelegi prin acel prag? Cu exemple din versurile dumitale, dacă se poate...

— Poate că da. Ai observat cred că la fiecare dintre poeziile din *Ciclul morţii* începe aparent un soi de introducere care precizează... De fapt...

— Fireşte: „de fapt“, dar aicea merge, în poezie nu, a subliniat ironic, cu faţa mare şi amabilă.

— Merge şi în poezie cînd e la locul lui. De fapt acest prag e tocmai altceva — dimpotrivă decît un prag obişnuit. Sînt ultimii paşi pe un teren real înainte ca poezia să-şi ia zborul...

E la începutul fiecărei poezii o introducere, ca să zic aşa, în care e folosită, cu intenţie, o notaţie precisă, ca să fixeze un punct de reper locului de pornire.

— Aşadar o poezie de notaţie.

— Nu, dimpotrivă, poate e poezie tocmai ceea ce urmează după acest prim plan notat precis, tocmai ceea ce îl depăşeşte... Poezia însăşi nu poate fi decît cunoaşterea plastică a zonelor mai înalte.

— Asta cum vine, „cunoaştere plastică“?

— Adică neapărat imagine. Esenţa poeziei este imaginea şi aura ei. Idei văzute şi traduse în imagini. Adică tîlcurile lumii în imagini adecvate,

neapărat și numai adecvate.[1] Poezia nu poate fi decît organicitate de imagini, cu puterea ei de radiație... Restul socotit poezie este cel mai adesea procedeu subsidiar, încîntări cu vîrful peniței, sînt subtilități ale meșteșugului supraevaluate, care sînt negreșit necesare, dar nu pot fi scop în sine.

— Așadar asta e marea descoperire? notația?

— Notația nu e descoperirea mea, în versurile mele e numai un prim plan... Poți să citești, dacă vrei, *Ideea* renunțînd la introducerea de notație, începînd cu acel „dar" opozitiv:

Dar eu
Eu am văzut idei.
Întîia oară brusc fără să știu,
De dincolo de lucruri am văzut ideea.

Vreau să înțelegi nuanța dorită: „de dincolo de lucruri" adică din zona tîlcurilor și a înțelesurilor care depășesc ceea ce se poate nota, adică e vorba de ideile concrete, nu de „jocul ideilor", care e nălucire pură, platoniciană, în opoziție cu concretul. *Versuri pentru ziua de atac* încep cu adevărat de la:

[1] De altfel și azi, dincolo de această culegere, cred că o imagine adecvată substanței este esența poeziei însăși, iar dincolo de ea, în jos de ea, se întinde numai zona subsidiarului estetizant. O astfel de imagine este un mesaj trimis către capătul lumii, un ecou transcendental al veciniciei. O imagine integrală, pe care norocul o dă rar, este o străfulgerare care înconjoară planeta cu o viteză mai mare decît a luminii. O imagine fericită arată uneori mai mult decît un peticit și laborios poem, mai mult decît un volum de tocătură lirică. Ingeniul mediocrității este aptitudinea de a rumega altfel decît ceilalți, mai subtil, mai original, mîncarea de toate zilele („subiectul, obiectul nu interesează") geniul demiurgului este revelația, într-o ardere incandescentă (nelăsînd să treacă în obiect nici un semn despre truda pe care ai depus-o). (*n.a.*).

Unic, imens și nou
Va sta naintea noastră cîmpul de bătaie.

Drumul morții la rîndul său îl poți citi de la:

E-atîta neclintire pe drumu-acesta gol.

— Dar atunci de ce ai mai scris versurile de la început?

— Dumneata poți să le sări dacă sensibilitatea dumitale nu se împacă, pe cît se vede, cu precizia lor, dar eu nu... Ele sînt acel punct de reper, acel memento necesar al realului. Ți-am spus și îți repet, înainte de zborul, de înlănțuirea ascendentă a imaginilor, care singure pot traduce ceea ce nu se poate nota, vreau un plan realist, o alergare pe pămînt, ca aceea a unui avion, care cu cît e mai puternic și se înalță mai sus, cu atît are mai lungă această pornire. Îți repet, este un prim plan fixat înainte de creșterea în imagini... Ai văzut vreodată tablourile lui Pieter Brueghel Bătrînul? *Uciderea celor patruzeci de mii de prunci* de pildă?... sau *Turnul lui Babel?*

Chiar în acel an, ațîțat de o colecție de reproduceri foarte reușite, întîlnită la Timișoara, făcusem tot ce mi-a stat în putință să văd lucrările marelui flamand la Kunsthystorisches Museum din Viena... Mă întorsesem de acolo copleșit, halucinat, cu totul schimbat în înțelegerea mea despre artă. Era o descoperire care mă uluia. Într-adevăr „văzusem idei"... Realismul fantastic al lui Pieter Brueghel Bătrînul, luminozitatea în năucitoarea precizie și transparență realistă a lui Vermeer van Delft ca și plenitudinea solară a lui Rubens, îmi arătau perspective nebănuite de mine pînă atunci. A fost, cum am spus și altădată, una dintre acele influențe cărora m-am supus cu voluptate și cu nesfîrșit folos pentru mine... Atunci mi-am formulat mie însumi acel termen de „cunoaștere plastică", termen

provizoriu, dar care indica expresiv ceea ce gîndeam despre artă şi avea să provoace în urmă, ani îndelungaţi, atîtea discuţii. Păstrasem atributul de plasticitate ca echivalent imaginii tocmai din emoţia recunoscătoare către aceste genii tutelare.

Cînd peste două luni a apărut articolul criticului, era intitulat *Poezia de notaţie* pur şi simplu. Nu mă putuse urma decît pe parcursul introductiv, rămăsese pe pragul de pornire, cu toată bunăvoinţa de care era animat. Era un om care nu se putea dezvolta decît pe formule pe care odată „descoperite" le nuanţa consecutiv armonios şi automat. Trebuia să i se dea numai *„la qualité maîtresse"*[1] pe urmă o amănunţea cu artă. Formula „notaţie" se preta la articol, era de ajuns, restul îl depăşea, mai ales în vremea aceea. (A trebuit să treacă patru ani pînă cînd să poată să se descurce cu alte formule mai complicate.) Împrejurarea m-a închircit şi m-a înstrăinat. Stăruinţa cu care mă înscria după aceea în firma cenaclului său mă scotea din sărite. L-am pedepsit cu o farsă cunoscută, apoi, mereu înciudat, cînd am publicat întîia oară avatarurile şi deznădejdea febrilă a cunoaşterii din *Transcendentalia*, în *Cetatea literară*, am intervertit ordinea poeziilor, aşezînd începutul la mijloc şi dîndu-le tiparului fără punctuaţie... ca să nu mai fie vorba de notaţie. În culegerea de acum le va fi restituită, desigur, ordinea proprie şi punctuaţia. Fireşte că nu m-am mai mirat nici eu cînd acest ciclu care este transparenţa însăşi, în zonele antinomice ale vieţii şi concretului, i s-a părut criticului, ermetic.

*

Cea dintîi constatare melancolică din parcurgerea acestui dosar este că pînă la urmă am renunţat

---

[1] Însuşirea cea mai de seamă (fr.) (*trad. ed.*).

fără să vreau, dar definitiv, să scriu continuarea romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* şi că viziunea războiului de tranşee din a doua parte a romanului va rămîne înfăţişată atît cît este, doar în acest *Ciclu al Morţii*. O limitare fără voie este totdeauna întristătoare. Nu „trei pe lume nu se poate", ci mult mai multe.

Am recitit cu un surîs peticit, pe muche, *Un luminiş pentru Kicsikém*, văzînd cît de copleşit se simţea tînărul întors din război de cele ce văzuse, şi vedea, şi cît de puţin bănuia cîte avea să mai vadă.

Ciclului *Versurile lui Ladima* i-am adăugat şi a cincea dintre poezii. Era gîndită să apară în roman, o dată cu hîrtiile găsite după sinuciderea eroului şi purta în manuscris titlul *Oglindă întoarsă, luni* care era ziua în care îşi pusese capăt zilelor. Nu mai ştiu precis de ce a rămas pe dinafară. Într-o întîmplare mai grea din viaţa mea, mai tîrziu, mi-am adus aminte de ea, am recitit-o şi ca să nu se rătăcească printre maldărele de ciorne, din lăzile cu manuscrise, am dat-o unei reviste. Apare aici cu un titlu care mi se pare mai potrivit împrejurării, cu menţiunea că totuşi Ladima nu l-ar fi putut da. Poate că într-o viitoare ediţie a romanului, voi căuta să o restitui intenţiei de la început, bineînţeles cu titlul iniţial.

Volumul de azi, chiar adunînd aproape tot ce am publicat, are explicabile lacune şi o anumită lipsă de unitate. Ca să împlinesc puţin din goluri, am scos din vraful de ciorne două bucăţi inedite, dar culegerea rămîne ceea ce e. Unitatea volumului nu poate veni din raportarea ciclurilor între ele, căci aceasta nu e cu putinţă într-o activitate de scriitor care a părăsit brusc ramura dintîi de rea-

lizare, trecînd la alte modalităţi ale artei. Unitatea relativă nu poate veni decît prin legătura care se poate face eventual cu toate feţele scrisului său, paralel şi ulterior. Anii 1917—1926 sînt tocmai anii în care am redactat cele dintîi şase piese de teatru: *Jocul ielelor*, *Suflete tari*, *Mioara*, *Act venețian*, *Danton*, *Mitică Popescu*. E răstimpul *Săptămîna muncii intelectuale* şi al polemicilor de tot soiul. Este evident că nu mi s-ar putea potrivi în nici un caz — şi nu ţin în nici un fel la asta — titlul de „poet pur“, pe care şi-l păstrau cu emoţie acei care nu scriseseră în cariera lor de scriitori — şi erau mîndri de aceasta — decît poezii, chiar cînd, ca la Ion Pillat, de pildă, care avea îndeosebi acest sentiment, nu putea fi totuşi vorba de o „poezie pură“ în înţelesul ştiut. Sînt aşa cum cere titlul de pe copertă *Versuri* şi nimic mai mult.

Temerile mele vechi despre scăpări, inadvertenţe şi greşeli de tipar s-au dovedit, e locul s-o spun, la cele dintîi cicluri destul de întemeiate, iar plivirile cu ciocul creionului, oarecum anevoioase. Mi-am spus cu înţelepciune însă că o dată şi o dată aceste lipsuri trebuiau să fie înlăturate. Mai greu a fost cu încercarea de a atenua unele excese, ale tinereţii. Nu s-a putut face fără să se piardă ceva.

Fireşte, n-aş putea să spun că această întîlnire din nou, după treizeci de ani, această paternitate care se regăseşte, după ocol şi rătăcire, acest glas de mult uitat, al versurilor pe care atunci cu destulă trudă le-am ales în pagini şi caiete, nu m-au întors în freamătul sensibilităţii, dar e fireşte din motive personale, categoric subiective. Am regăsit (dincolo de ceea ce dă textul) crîncena înfrigurare lucidă, nevoia intensă şi naivă de comuniune, ale tînărului puţin căpiat care se ciocnea îndîrjit cu întreaga lume; dar nu pot bănui în ce măsură, cineva străin de zbuciumul autorului va găsi în paginile acestei culegeri altceva decît frunze şi flori uscate de ierbar, aşa cum sugerau cu anticipaţie, în vremea aceea oarecum involuntar, versurile propriului lor frontispiciu:

> Dar în ele
> Nu sînt decît cadavre de idei,
> Căci scrisul tot
> E doar gîndirea veşted conservată
> Şi-nchisă sub formule şi sub chei.

Treizeci de ani şi mai bine sînt totuşi o viaţă de om, un arc în vreme, un altădată peste care au trecut vreo trei generaţii.

Dar aci răspunderea o las acestor tineri iscoditori.

Sinaia, 16 septembrie 1956

DIN PERIODICE

PAGINI DE CIORNĂ

Paradoxul nu e decît calamburul Ideii:

a) Merele putrede strică pe cele bune.
Merele bune strică pe cele putrede.

b) Cultura înalță pe om.
Cultura scoboară pe om.
Lumina intră pe fereastră.
Lumina nu intră niciodată pe fereastră.

★

Cu adevărați violenți nu sînt decît acei care deobicei sînt delicați și nu sînt delicați decît cei care pot fi și violenți!

Restul sînt leșinați și grosolani.

Și s-ar putea corija prin asta un întreg sistem estetic.

★

Nu poți gîndi obiectiv despre femeie decît dimineața cînd a plecat și te-a lăsat să te odihnești după o noapte de dragoste. „Restul e literatură" sau Strindberg.

*

Sînt femei care îţi repetă că n-au să-ţi dea, fără ca tu să le fi cerut. Asta precis — cu insistenţa cu care anumiţi prieteni te plictisesc explicîndu-ţi de cîte ori te întîlnesc de ce nu te pot invita la masă în ziua aceea.

*

Ca să exprimi o idee nouă, cu adevărat nouă, nu poţi fi prolix oricît de pe larg ai desluşi-o.
Prolixitatea începe o dată cu literatura.

*

Copiii sînt cei dintîi amatori de paradoxe. Îi spui: Georgică nu ţipa, şi el ţipă cît poate. Şi ca să înceteze: Ascultă, Georgică, ţipă cît poţi! Dar ţipă, dragă! Şi tace trăsnit.

*

N-am priceput niciodată ce înseamnă „neverosimilitate", „prozaism", „limbă literară" şi altele. Şi nimeni nu mi-a putut explica, fără să nu se simtă singur ridicol.

*

Ia închipuiţi-vă că Academia lui Richelieu ar mai ţine azi, ca acum două secole şi mai bine, o şedinţă în care să discute dacă vorba „cîine" este poetică sau prozaică, şi dacă se poate admite pe scenă numirea cu acest cuvînt, a simpaticului cvatruped.

*

Sînt unii cugetători care, îngroziţi de „materialism", se refugiază în „idealism", cum fetele de mahala gîndesc cu groază cuvîntul brînză şi vizează cărţi poştale cu tineri, care îşi văd iubita în rotogoluri de ţigare.

*

Cu cît e mai izbitor un paradox, cu atît corespunde de fapt unui adevăr mai banal. „Adevărurile" paradoxale se exprimă în fraze obişnuite, prolixe chiar.
De aceea sînt uluitoare fără să amuze.

*

Cine îţi spune ceva nou nu are nevoie de forma literară. Are nevoie de forma literară prietenul care la cafenea te omoară, povestindu-ţi cu cîtă greutate a prins tramvaiul de dimineaţă. Ar trebui chiar ca toată lumea să fie obligată prin lege să se exprime în formă literară, afară de scriitori şi de oamenii de ştiinţă.

*

Fără îndoială că progresăm. Arta a ajuns la îndemîna oricui. Cu timpul poezia şi pictura de pildă (adică felicitările în versuri, răvaşele de anul nou, inserţiile de tot soiul, tablourile cu iepuri şi mere pentru sufragerie) au să se facă în familie, cum se cîrpesc hainele şi se tund copiii mici.

*

Înţeleg să închid ochii cînd sînt învinuit pe nedrept. Împotriva prostiei n-am ce face.
Dar nu înţeleg să-i fie permis celui dintîi venit să-mi spuie adevărul în faţă. Nu poţi tolera oricui să fie obraznic.

*

Unul dintre cele dintîi paradoxe era atît de simplu: „Pămîntul se învîrteşte în jurul soarelui".

Atît de clar: „nici stil de profet inspirat", nici „dispreț pentru vulg". Și totuși un altul, mai formidabil n-au mai putut găsi amatorii de estetică.

*

Una din cele mai penibile erezii psihologice se pare aceea, că oamenii, pentru că au ochi, pricep ceea ce văd. Remy de Gourmont are dreptate: numai cîțiva oameni pe secol au ochi adevărați și pe aceia semenii îi numesc semizei. Restul merg ținîndu-și sufletele de mînă, cu instinctul turmei de oi, căutîndu-și de obicei călăuză. Găsesc de cele mai multe ori mai mulți decît au nevoie. Și pentru că nici pe călăuzi nu-i văd, îi judecă după farmecul glasului. Și toate astea îți aduc aminte acel cumplit tablou al lui Pieter Brueghel: „Cinci orbi conduși de un bețiv".

*

Sînt lucruri de mult intrate în patrimoniul științei. Dar oamenii nu se servesc de ele. Le păstrează așa cum eleganții de la mahala au batistă.

*

Iată, exemplu de Logică: La începutul oricărei discuții adversarii să-și verifice conținutul vorbelor esențiale, vorbelor care fac pivotul și obiceiul discuției. 88% din discuții n-ar mai avea loc. Spre dezolarea flecarilor de cafenea. Iar celelalte ar fi cîștigate de cei mai informați.

Și ce frumos ar fi ca la începutul oricărei discuții, protagoniștii să-și explice cuvintele, cum își lansau parola și încrucișau spadele, cavalerii medievali.

*

Încă unul : „Inteligența este un instrument de adaptare la mediu al instinctului de conservare".

Cîți candidați de deputați și-ar cruța timpul, renunțînd să mai convertească vreun preot căruia guvernul i-a promis bursă pentru ginere-său la Paris.

*

Corolar: Oamenii nu pricep decît ceea ce e în interesul lor. ***Fără să fie de rea credință.***

Al II-lea corolar: Dacă, după ce s-au luat toate precauțiile logicei formale (88% erori), tu nu ți-ai convins adversarul și el n-a izbutit să te convingă, unul dintre voi doi are interes să creadă altfel. Sau amîndoi.

*

Al III-lea corolar: Cîștigă o discuție cine are mai mulți dintre martori interesați să creadă ca el.

*

Alt exemplu: „Apercepția comună este o funcție sintetică, nu analitică". Oamenii nu pricep decît cu ajutorul categoriilor logice: noțiuni. Individual nu percep decît artiștii de geniu și oamenii de știință.

Dacă unui profesor nu-i poți explica în care categorie intră scriitorul tău (clasic, romantic, parnasian, realist, naturalist și acum în urmă simbolist) nu-l va pricepe.

În cele din urmă va putea admite categorii mijlocii: clasico-romantic, romantico-realist etc. Și dacă nici într-una dintre aceste nu va putea intra, de bună credință nu-l socoti scriitor.

*

Consecințe.

La țară, un notar:

— D-ta ce ești liberal sau conservator?

— Nici unul, nici altul, independent.

— Păi atunci de ce zici că faci politică.

*

Sînt amatori literari care o iau razna înaintea artistului, cum o iau unii căţei mult înaintea stăpînului lor. Mai totdeauna se pierd. E soarta căţeilor de avangardă.

*

În definitiv trebuie să se găsească mijlocul ca în conservator să fie admişi şi oamenii de inteligenţă şi cultură excepţională. Sînt cîteva roluri în repertoriul mondial care nu merg fără asta. Pentru că la urma urmelor, actorul poate imita pe oricine, numai pe omul inteligent, nu.

*

Sînt actori care îşi „împodobesc" rolurile cu un anumit soi de detalii, cum îşi împodobesc copiştii literele mari cu codiţe, floricele şi curbe borţoase.

*

O piesă nu poate să aibă succes fără actori. Căci spectacolul e al lor. Poate să aibă succes chiar o piesă proastă cu actori buni. Niciodată, o piesă bună cu actori proşti. Închipuiţi-vă numai un Othello cu d. Ciucurete, de pildă.

*

Niciodată o piesă bună n-a căzut din cauza publicului:

Totdeauna din cauza interpreţilor, mai rar a

*

criticilor.

Orice ar spune directorii noştri de scenă, o amantă de şaizeci de ani, sau un amant de lemn,

mă impresionează tot atît de ciudat ca friptura de la recuzită.

*

Teatru fără femei frumoase este o enormitate. Dintre sutele, poate şi miile de romane care s-au scris, nu ştiu dacă e vreunul care să aibă drept eroină, o femeie urîtă. Este drept însă că majoritatea actriţelor au frumuseţea aceea sălcie a reclamelor pentru cutii de pudră (cele cu gura şi dantura frumoasă par simple reclame pentru paste de dinţi).

*

Singurul care gustă cu adevărat frumuseţile teatrului este publicul. Aşa-zişii intelectuali vin la teatru cu un întreg sistem de prejudecăţi şi formule ale raţiunii, care de trei mii de ani s-au dovedit toate proaste. E deci o binefacere că majoritatea auditorilor nu mai ţin minte, după ce părăsesc sala, nici numele autorului, nici titlul piesei, nici pe actori şi uneori nici subiectul.

*

Trebuie ca atunci cînd un actor îşi povesteşte isprăvile pe scenă, să-ţi dea impresia că le-ar fi putut săvîrşi aievea. Pare un lucru elementar? Nu!

Cîţi dintre actorii care joacă pe Napoleon ar fi putut cuceri Europa, într-adevăr?

*

Actorii cu adevărat mari sînt dintre geniile cele mai autentice ale unui popor. Ei pot trăi vieţi diverse şi toate mari.

(1923)

DINCOLO DE ISTORIE

Nu ne place istoria. Ni se pare o prezumţie riscată să crezi că ştii ce s-a întîmplat acum un veac, acum zece veacuri, acum treizeci de veacuri, cînd noi nu putem cunoaşte adevărul în ceea ce se întîmplă sub ochii noştri. Anecdota povestită de Anatole France ne obsedează:

Cică un mare istoric erudit şi auster se închisese într-un turn ca, izolat de lume, să poată scrie istoria Angliei în 12 volume.

Din cînd în cînd primea vizita unui savant tot atît de uscat ca şi el, cu care discuta temeinic dacă franţuzii şi englezii au învins în cutare bătălie. Într-o zi înaintea sosirii prietenului, savantul nostru e tulburat de o ceartă iscată jos la piciorul turnului. Un vecin păruia un trecător care probabil îl insultase. Savantul nostru privi indulgent cîteva clipe şi îşi reluă lucrul. Dar tocmai atunci sosi şi prietenul erudit.

— Am întîrziat puţin jos, că a fost bătaie. Un trecător păruia pe vecinul d-tale.

— Vrei să zici că vecinul meu păruia pe trecător?

— Nu. Pot să te asigur. Trecătorul păruia pe vecinul d-tale.

— Te rog să mă crezi. Am văzut cu ochii mei, de aici, de sus.

— Şi eu am fost jos.

S-au certat multă vreme pînă cînd pe faţa unuia înflori un surîs sceptic: Şi noi care, martori amîndoi, nu putem să ne dăm seama ce s-a petrecut adineaori jos la poartă, o să ştim ce s-a petrecut acum o mie de ani? Şi au surîs amîndoi.

Pe urmă eruditul a dat nepoatei lui cele 12 tomuri ca să facă ierbare din ele.

Iată de ce un om de geniu nu poate rămîne simplu istoric. Orice om de ştiinţă pozitivă, chiar dacă are într-adevăr flacăra geniului în el, trece dincolo de înregistrarea faptelor. În lumea ideilor generale, Poincaré de la matematici a ajuns la teoria ipotezelor ştiinţifice, Osvald de la chimie la filozofie, Wundt şi atîţia alţii la fel. Xenopol însuşi la noi începuse să examineze istoria ca disciplină intelectuală. E şi natural. Căci după ce ştii totul, vine îndoiala.

Domnul N. Iorga a evadat la rîndul său, de asemeni, din istorie.

Şi a mers într-acolo unde îl ducea formidabilul său temperament: spre viaţa politică.

Ar fi putut cerceta bazele ştiinţifice ale istoriei. Preferă s-o aplice prezentului.

E un mod de a-i încerca realitatea.

A pregătit din vreme sufletul românesc de pretutindeni pentru momentul greu şi suprem al întregirii naţionale. Cuvîntul lui vibra într-o vreme profetic singular şi fără ecou aparent.

În laşii războiului, noi cei din tranşee l-am simţit pe el singur, sufleteşte, dincolo de satele pustiite de boală, de gările ruinate, de cîmpurile

nelucrate, alături de noi. *Neamul românesc* era personal şi întreg ca o conştiinţă.

A prezidat întîiul parlament al României Mari, cu o superioritate care făcea din el şi restul Camerii cele două talgere ale unei balanţe.

E adevărat că şi cuvîntul lui pare uneori o forţă elementară. Credem cu toată sinceritatea că niciodată d. N. Iorga, ca şi imensa majoritate a intelectualilor noştri, nu are o simpatie înţelegătoare pentru arta adevărată, trudnică şi în stăruitoare căutare de sine.

Dar nu credem să i se poată găsi pereche ca orator. Pe lîngă lava dezordonată a frazei lui, oratoria spilcuită a celorlalţi pare ridiculă. Ca un scris preţios şi caligrafic pe lîngă scrisul dezordonat al unui poet.

Nu e un spectacol mai interesant decît N. Iorga vorbind într-o chestiune pasionantă. Pe cînd ceilalţi, în afară poate d. Nicolae Titulescu, alt creator, oricare dintre oratorii de azi sînt simpli diletanţi „înzestraţi" ai oratoriei. N. Iorga de uimitoare spontaneitate, dă singur senzaţia vieţii în devenire. E adevărat că mediocritatea nu-i iartă numeroase cusururi. Ar vrea ca el să i le ierte mai curînd pe ale ei.

(1924)

NUMELE PERSONAGIILOR ŞI MODA

Am dinainte un roman, al unui tînăr autor „neînţeles". Adică un tînăr autor, şef de birou la prefectură, într-un orăşel de munte. Căci scriitorii neînţeleşi sînt neîndoios cei care au sertarele doldora de manuscrise pentru că revista locală nu apare decît o dată pe lună în douăsprezece pagini (iar revistele principale nu ştiu să preţuiască valoarea acestor eroi ai orelor libere funcţionăreşti) sau dintre cei care schimbînd ordinea cuvintelor în frază, transformă orice propoziţie în rebus, iar adîncimea lor de gîndire devine problemă de cuvinte-ncrucişate.

Dar fără îndoială numele absentului meu interlocutor va rămîne absent şi din lista de învăţaţi ai literaturii. Ingrat, cu tot prilejul pe care mi-l dă să scriu despre o chestiune care mă amuză, nici eu nu-i voi pomeni numele. Dar am să vă spun cum i se numesc personagiile, poate îl veţi recunoaşte. Fata frumoasă din sat, eroina romanului e Ileana, pe flăcău îl cheamă Sorin, pe băiatul moşierului, adică pe cel care umblă să necinstească

pe fată, îl cheamă Georges, d. Georges Papaianis, pe logofătul care asuprește pe tinerii îndrăgostiți și caută să înlesnească planurile tînărului boier întors de la Paris îl cheamă Tănase Gîrbaci. Dar am impresia că nici acum n-ați ghicit numele romanului și nici al autorului... Și aveți dreptate. Însă fără îndoială că veți putea fixa sau epoca sau locul în care a apărut cartea. Și iată de ce sau epoca sau locul: pentru că moda urmează totdeauna un drum care, plecînd de la un punct în timp, ajunge la un punct în spațiu. În 1910, cred, era moda „rochiilor chanticler" la Paris. Au stîrnit indignarea pretutindeni, comentarii ironice în gazete, ecouri în reviste și au provocat rezistența tradiționaliștilor, pe urmă după un an moda aceasta a dispărut la Paris. Atunci a început să cucerească treptat puncte în spațiu. A ajuns nu știu după cît timp la București (relativ repede), pe urmă după doi-trei ani a cuprins Piteștii și Giurgiu, peste șase ani era la Calafat și Roșiori de Vede. Anul trecut am văzut o asemenea rochie la soția unui funcționar de poliție la Deva. Anul acesta tinerii charlestoniști au fost bătuți pe stradă pentru că purtau pantaloni prea largi. Dar moda pantalonilor înguști datează numai din 1913. Pînă în 1913 se purtau pantaloni charleston, numai că pe atunci se numeau pantaloni „cloches". Cînd au apărut primii pantaloni care strîngeau glesna, cei care întrebuințau doi metri de stofă ca să imite pe cow-boy au început să rîdă, să scrie la gazete și să apostrofeze pe cei „la modă". Dar cum extremitățile se ating, vă asigur că tot în Deva, dacă mă voi duce la vară, voi întîlni pe bărbatul doamnei cu rochie chanticler, îmbrăcat cu pantaloni la modă, adică cu pantaloni „cloches". Reacționarii sînt și ei la modă, dar ei sînt la modă fără s-o știe,

așa cum Mr. Jourdain *„faisait de la prose sans le savoir"*[1]. Sînt la modă, la moda de acum douăzeci de ani.

Deci tînărul nostru romancier era la modă, dar fără s-o știe. Nu e greu de stabilit că moda literară care-și boteza eroii Ileana, Sorin, Georges Papaianis și Tănase Gîrbaci era la zenit prin anii 1902–1912.

În general se pretinde ca numele să „corespundă personajului", să dea indicații asupra psihologiei și condițiilor lui. Obiceiul unor scriitori era ca numele să caracterizeze chiar aceste personagii: „un servitor" se numea astfel „Mătură bine", un cizmar d. Calapod, un fierar d. Nicovală, un voinic șiret: Vornicul Vulpe etc. Firește că procedeul e cam simplist.

Mai interesantă ni se pare însă reconstituirea unei epoci după numele favorite. Căci în nimic nu se trădează mai mult spiritul unei epoci decît în alegerea numelor. De altfel, e destul să te gîndești că numele unui copil e o întreagă problemă, mai ales pentru noii căsătoriți. Admirațiile acestora, gustul lor, modul lor de a mîngîia, obiectul preferințelor lor, cultura și mediul în care trăiesc apar în numele date. Prințesa Raluca, Marghiolița Dudescu, Gheorghe Lazăr, și cîțiva ani mai tîrziu, după ce s-au întors de la Roma părinții, copiii se numesc August Treboniu Laurian, Marcu Pomponiu etc. — dar se întorc și cei trimiși la Paris și atunci avem: Georges, Jean, Marie, Désirée — revenim la moda filologică și istoria de acum vreo șaizeci de ani : Dochia, Minerva, Atena, Iulius, Septimiu, ba se zice că a fost și un Napoleon Tănase, în orice caz cred că am întîl-

[1] ...„făcea proză fără s-o știe" (fr.) (*trad. ed.*)

nit o Plevna Grigorescu şi o familie ai cărui trei fii se numeau: Horia, Cloşca şi Crişan. Începe mica burghezie să meargă anual la Paris şi de aci nume celebre în varieteuri, Lulu, Joujou, Nini, Mimi, Cheri, Bebe (pe cînd numele franţuzite ale primei epoci devin la mahala: Jan, Jorj). Şi în sfîrşit reacţiunea semănătoristă: Sorin, Miron, Ileana, Mărioara.

Dar moda nu se opreşte aci. Gustul „poetic" imediat următor semănătorismului se rezolvă în grădinărie şi zarzavat: Eroii *Păianjenului* lui Dinu Ramură se numesc Floareş, Măghiran, Florini etc. Încă doi ani şi gustul evoluează spre nume de domni, naţionale, tradiţionaliste: Radu, Mircea, Dan revin în mai toate romanele, ieşite din semănătorism. Luminiţa, Radu Comşa, sau aşa ceva sînt nume dintr-un roman de altfel recent apărut.

Şi cîte lucruri interesante s-ar putea deduce încă numai din simplu examen al numelor cu cari autorii îşi botează eroii.

(1927)

Universul literar, Bucureşti, an. XLIII, nr. 21, 22 mai 1927.

„DE CE NU AVEM ROMAN"

Cu ajutorul lui Brunetière (*L'évolution des genres*, pag. 11—13 şi iar *op. cit.*, p. 6—7), al lui Müller Freienfels (*Psychologie der Künste*, p. 247—248), al lui Thibaudet (*Le liseur de romans*, p. V), al lui Paul Bourget (*Essai sur le roman* şi *Etudes et portraits*, vol. II) şi în sfîrşit al lui Massis (*Réflexions sur l'art du roman*, pag. 13 şi *ibid.*, p. 23) un critic diletant şi bineînţeles profesor îşi dă osteneala să ne explice într-o voluminoasă revistă de ce nu avem roman.

Rezultatul unei atît de trudnice lecturi nu depăşeşte însă prin nimic ceea ce ştiam cu toţii şi concluziile d-sale nu supără deloc prin originalitatea lor.

S-a mai scris şi pe la noi că literatura oglindeşte perfect structura societăţii..., „*O societate fără individualităţi nu poate avea roman, fiindcă romanul presupune eroi şi aceştia nu se pot găsi în grupurile primitive. Romanul e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viaţă se degajă clar de mediul cu care intră în conflict. Viaţa lor sufletească trebuie să fie complexă, tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conştiinţa lor problema care-i*

torturează și-i îndepărtează de felul cum concep viața semenii lor. Romanul e legat de apariția conștiinței."

Dar asta e ceea ce repetăm noi și așa cum o repetam de ani de zile domnilor Cezar Petrescu, Gib. Mihăescu, Blaga etc. (ca să lăsăm deoparte pe alții). Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cîrciuma din tîrgușorul de munte și gospodăria cu trei coteţe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile. Îl vedeți d-voastră de pildă pe d. Pamfil Șeicaru erou de roman? Mînat de probleme de conștiință? Cînd d-sa ar putea fi cel mult Tandaler din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea. De altfel, citînd pe Massis, criticul diletant continuă: „*Dacă e adevărat că romanul presupune o psihologie individuală bine determinată*", e tot așa de adevărat să spunem că acest gen nu se poate concepe fără un anumit *conflict* dramatic. Caracterul tare e combativ, imperialist. El nu se poate conține. Nevoia de luptă e pentru el vitală. De aci destinul tragic și tumultuos al eroilor lui Balzac, Dostoievski ori Tolstoi. Romanul e luptă, ciocnire de caractere. Fără temeritate, fără aventură, fără ciocnire nu există conflict, fără conflict nu există destin și fără destin nu există roman.

Romancierul nu e numai un artist, un tehnician, un creator de armonii verbale ori de descripții măiestrite etc.

Dar e ceea ce cu îndîrjire și cu dezolare față de atîta nepricepere repetăm de ani de zile tinerilor noștri scriitori. Cu interminabila parafrază a lui *Dan* al lui Vlahuță, cu cîteva descrieri de dumbrăvi și tîrgușoare, cu cucoane blestemate care dau cu „ruj" pe buze, cu o duzină de eroi plîngăreți (Acolo șezum și plînsem etc.) nu poți crede că faci literatură. Vei găsi cel mult o mie-două de notari comunali și agronomi care se lamentează la cîrciumă că ei meritau o soartă mai bună și care te citesc seara cu foc personal, dar nu aceștia contează în literatură.

Nu poți face literatură serioasă nici cu satanismul școlăresc al d-lui Gib. Mihăescu. De altfel, lumea personagiilor d-sale este identică aceleia a scriitorilor sămănătoriști, numai tratată cu o puerilă cruzime. Faptul că fostul critic, al *Cuvîntului*, leșină în fața unei asemenea producții, după ce a înghițit Glafira, e o dovadă încă despre modicitatea mijloacelor unei asemenea literaturi.

Cu asemenea mijloace nu se poate realiza decît schiță și nuvelă. Nici teatru, bineînțeles. Teatrul cere aceleași condiții psihologice ca romanul și în plus abilitatea tehnică de a înfățișa totul în fața unei săli de spectatori. Domnul diletant care reproduce „*pentru că le-a citit*" *rîndurile de mai sus, e dintre cei care admiră de pildă teatrul d-lui Blaga, platitudini freudiene la modă (d-na Sadoveanu Izabela a publicat și d-sa un studiu asupra lui Freud) cu încîntări lirice tot atît de la modă (acum trei ani) și tot atît de ridicule. Emfaza lirică a d-lui Blaga îți amintește de inutilitatea ei, latineasca doctorilor lui Molière.*

Nu roman și teatru sînt ceva mai greu de realizat decît o simplă schiță între funcționarii de la percepție sau o poezie „cu Dumnezeu".

Dar nici informatorul ieşean, nici cei pe care îl admiră îmi par să fie pătrunşi de adevărul acesta (am mai arătat altădată ce valoare de oportunism şi „plezirism" au studiile, opiniile şi citatele voluminoasei reviste). Deci nu ne închipuim că aşa tîrziu cum le vor fi aflat adevărurile de mai sus va fi grăbit să facă uz de ele, că, pornind de aci vor apare în revistă studii critice actuale.

Veţi vedea însă că numai ca psihologi luaţi, toţi sînt caracteristici. Unul dintre ei, ajuns prin literatură la oarecare post de influenţă, asculta cu indignare cererea unor actori ca să li se sprijine teatrul. Literatura dramatică originală să nu mai vorbim de ea. Eu cum nu iau nici un ban pentru vreo poezie de-a mea? Căci în orele libere d-sa compune poezii mai scurte sau mai lungi. D-sa, deşi e la post de răspundere, m-a înţeles însă că a confecţiona o poezioară e ceva mai simplu decît a întregi material pentru un roman sau pentru o piesă de teatru.

I-am recomanda articolul din voluminoasa revistă lui şi atîtor alţi improvizaţi şi rămaşi în literatură ca şi el. Dar de ce? Cu ce folos? Ar trebui să fie şi ei interesaţi cel puţin ca nişte personagii secundare de roman, ca să le presupunem probleme de conştiinţă, simţ al răspunderii şi întrebări fără răspuns, dureroase.

(1927)

Viaţa literară, Bucureşti,
an. II, nr. 54, 4 iunie 1927.

MODERNISM MODERN

A apărut de curînd o nouă revistă „modernistă". E scoasă fireşte de tineri nemulţumiţi cu ordinea literară. Nu putem să ne dăm seama dacă e vorba tot despre modernismul de acum patru-cinci ani sau dacă e vorba de un modernism mai modern, adică mai nou. Nu ştim dacă tinerii noştri revoluţionari au aflat că la Paris toţi fruntaşii modernismului l-au renegat, cînd au văzut că începe să se trezească.

Modernismul e oarecum ca iaurtul, trebuie mîncat proaspăt, că pe urmă lasă zer. Ajunge să plictisească pe înşişi partizanii lui. Aci, în coloanele *Rampei*, cel ce scrie aceste rînduri protesta, cel dintîi, orice ar spune d. Mihalache Dragomirescu, împotriva montărilor fastuoase, parazitare textului şi iată că nu demult unii dintre campionii montărilor zgomotoase declară în numele celor cunoscători că ar fi timpul ca teatrele să renunţe la clopote şi procesiuni. Dacă însă Corabia, să zicem, ar avea un teatru încăpător, dacă ar avea şi milioane pentru montări fastuoase şi expresioniste, ar avea fără îndoială şi mai mulţi regizori dintre care unul ar fi revoluţionar, cerînd introducerea urgentă a montării cu... muzică de scenă.

De unde să ştie tinerii noştri că nici modernismul, nici constructivismul, nici suprarealismul nu mai sînt ultimul cuvînt al modei în artă? Că acum dacă vrei să fii „revoluţionar" trebuie să fii „suprarealist". Pînă să ajungă asta la Urziceni, să zicem, trebuie să mai treacă timp.

Adevărul e că s-a întîmplat şi cu modernismul ceea ce s-a întîmplat cu orice şcoală literară: elementele lui creatoare au observat că în ceea ce realizaseră mai bun, făcuseră fără să ştie, clasicism substanţial. S-au descoperit astfel rudă cu Balzac şi Stendhal. Nu mai vorbim de Proust care n-a ţinut niciodată să fie altceva.

Şi totuşi e atît de inutilă orice mişcare „revoluţionară", orice agresivă izbucnire a tinereţii?

Nici vorbă nu poate să fie de asta.

Mişcarea modernistă — şi acesta e cuvîntul cel mai bun — reprezintă tot ce e mai frumos, mai loial şi mai generos în viaţa literară. Reprezintă revolta împotriva clişeului şi a trucajului, înseamnă dorinţa nematerializată a vagului „mai bine" şi mai ales înseamnă piciorul izbit în toate combinaţiile şi toate aranjamentele celor mai bătrîni, înjugaţi de viaţă la carul tuturor compromisurilor.

„Modernismul" e însuşi principiul progresului. Cu o singură condiţie... să fie făcut de revoluţionari noi, nu de către cei înăcriţi. Căci mai mult decît un sens artistic (care e deasupra unor astfel de preocupări) modernismul prin elementele lui — care sînt totdeauna cele mai vii, cele mai apte şi cele mai dornice de a cunoaşte ale unei generaţii — are un nepreţuit sens moral.

(1928)

Rampa, Bucureşti, an. XII, nr. 3026, 24 februaie 1928.

GALERIA SUFLETULUI ROMÂNESC

Leon Bourgeois[1], mai limpede decît toţi teoreticienii solidarismului social, a fixat datele acestei probleme arătînd că nimeni, într-o societate, fie ea oricît de puţin organizată, nu e atît de independent încît să nu datoreze celor din jurul lui nimic. Rolurile sînt împărţite în societate, dar meritele sînt aceleaşi, cînd munca este făcută cu sinceritate.

Ni se pare însă că există şi o solidaritate internaţională, iar un solidarism internaţional ar trebui să explice că dacă românii n-au produs decît foarte puţin în domeniul culturii universale, este şi datorat faptului că aci la drumul mare al Orientului au avut prea mult de luptat cu musafiri nepoftiţi. Apărînd Europa întreagă ei au avut de suportat împrejurări prea grele, ca să se poată gîndi la aşezăminte culturale. Abia după cîteva veacuri, poporul românesc a putut să-şi realizeze indepen-

[1] S-a născut la Paris (1851—1925): om politic francez, ministru şi preşedinte al Camerei deputaţilor. Promotor al Societăţii naţiunilor *(n. ed.)*.

denţa completă. Un copil ajuns la majorat foarte tîrziu este astăzi statul românesc, în hotarele lui fireşti.

Iată un lucru perfect ştiut. Rămîne să tragem toate concluziile.

Ca toţi minorii a fost — în domeniul cultural — numai consumator şi imitator, cu vreo două excepţii. La elaborarea culturii universale, poporul românesc nu a luat parte pînă la începutul veacului acesta.

Savanţii lui n-au adus descoperiri noi, mărind hotarele ştiinţei, scriitorii lui n-au fost traduşi şi asimilaţi în limbi străine ca să fermenteze conştiinţa universală, artiştii lui nu au sporit patrimoniul artistic, iar oamenii lui de stat au fost prea acaparaţi de organizarea statului pentru ca să poată participa direct la stabilirea posibilităţilor sociale în lume.

Astăzi condiţia statului românesc e alta. Munca pentru încheierea hotarelor a luat sfîrşit. Forţele i-au rămas disponibile pentru o altă activitate. Normal după ce şi-a clădit o casă omul se gîndeşte să întemeieze o familie menită să ducă mai departe însuşirile rasei şi bunurile cîştigate.

E timpul ca, acum cînd e stăpîn în casa lui, neamul românesc să devie din consumator de cultură, producător. Nu tăgăduieşte nimeni că pînă acum n-a fost aci o continuă elaborare spirituală, o sforţare spre sporirea bunurilor intelectuale, dar în catastivul cel mare al culturii universale în raport cu alte neamuri, nu sînt trecute, în mii de pagini scrise mărunt, aproape deloc, nume româneşti. Veţi zice: dar în fruntea tuturor stau popoarele mari, puternice. Cum putem noi năzui să ne măsurăm cu ele?

E foarte adevărat că un stat populat şi puternic are mai multe mijloace pentru producerea bunurilor culturale, sînt totuşi atîtea cazuri cînd popoare mici stau în prima linie. Gîndiţi-vă la Belgia, şi Olanda, la Norvegia şi încă la cîteva altele. Capacitatea de a gîndi înalt, de a simţi frumos şi adînc nu e neapărat în funcţie de numărul kilometrilor pe care trebuie să-i străbaţi de la un hotar la altul.

E limpede prin urmare că statul românesc trebuie să meargă — acum cînd celelalte imperialisme sînt perimate — către un imperialism cultural, care să aşeze poporul nostru în acelaşi rînd cu popoarele de frunte ale lumii.

N-avem nici o îndoială că rasa noastră nu e predestinată pentru acest soi de cuceriri. Produs din două rase puternice, altoit cu numeroase influenţe, sufletul românesc e poate una din cele mai vii şi mai complexe formule etnice. El cuprinde toate posibilităţile şi avem dreptul să nu ne lăsăm intimidaţi de nimic. Acest lucru ne-am propus să-l demonstrăm publicînd galeria sufletului românesc şi socotim că l-am dovedit cu prisosinţă. În puţinii ani de independenţă adevărată şi poporul nostru a dăruit culturii europene cîteva nume cu valoare de circulaţie.

Galeria înfăţişată de noi e în acelaşi timp o recapitulare menită să ne dea încredere în noi, cum e şi un serviciu de popularizare pentru educarea marelui public.

Iată un muzician de geniu, George Enescu, unul dintre cei mai mari ai timpului către care se îndreaptă privirile din două continente. Un mare istoric şi animator fără pereche, ca N. Iorga, ţine cursuri, aducînd fapte inedite în capitala lumii. Acolo, două actriţe, Elvira Popescu şi Maria Ventura, înfăţişează în nuanţe originale sensibilitatea românească.

O altă româncă, d-ra Elena Văcărescu, scriitoare în limba franceză şi ambasador cultural, e un memento pentru cele mai aristocratice refugii, ale acestui suflet românesc. Un inginer ca Gogu Constantinescu e un inventator popular pentru tot occidentul, un savant ca Ţiţeica e citat în cărţile de matematici înalte. Em. Racoviţă e cercetătorul luat de Amundsen la Polul Sud, în încercarea lui de a mări cercul de lumină al cunoştinţelor noastre. Patru medici: Dr. Marinescu, dr. Paulescu, dr. Jean Cantacuzino, dr. Levaditi sînt în primele rînduri ale bătăliei date de savanţii din lume pentru biruinţa vieţii.

Un orator ca N. Titulescu e dat ca model oratorilor din lumea întreagă. Şi atîţia alţii colaborează cum aţi văzut la elaborarea conştiinţei culturale a timpului.

E o socoteală menită să ne dea încredere deplină în posibilităţile sufletului românesc. Un pămînt care produce plante atît de rodnice şi atît de variate în rod, sub acelaşi climat, e un pămînt în care se pot pune toate nădejdile.

S-a pus de atîtea ori întrebarea: care sînt caracteristicile acestui suflet românesc, care îi e specificul?

Privind această galerie, răspunsul e uşor. Îl formezi aşa, cum construieşti o hartă legînd punctele determinante. Varietatea de frunţi şi priviri de pe coperta noastră de azi înseamnă jaloane pentru direcţiile sufletului românesc în artă, în ştiinţă, în activitatea socială. Adăugîndu-le valorile trecutului — care din motive specifice n-au putut trece graniţa — formularea devine uşoară.

Ştim încotro va trebui să mergem. Ştim, mai ales, că va trebui să mergem într-acolo, căci un stat nu se consolidează decît prin cultură.

Dacă încheiem seria aceasta dintîi din galeria sufletului românesc, nu înseamnă că am epuizat valorile noastre culturale de azi. E încheiată numai întîia etapă. Mai tîrziu vom reveni, înfăţişînd noile personalităţi, prin care sufletul românesc participă la elaborarea sufletului din lumea întreagă.

(1928)

Universul literar, Bucureşti,
an. XLIV, nr. 18, 29 aprilie 1928.

TEATRUL DE IDEI

Comentînd teatrul lui François de Curel într-un articol cu adevărat judicios, Vanderem se întreabă dacă nu a făcut un prost serviciu Antoine, autorului *Fosilelor*, neîndemnîndu-l să părăsească „Teatrul de idei“ ca să se consacre unui teatru psihologic pur şi simplu.

Şi are profundă dreptate.

În afară de *Fosile* şi *La danse devant le Miroir* nu se va mai putea juca în scurtă vreme nimic din Fr. de Curel.

Că nu va fi jucat, nu e nimic. Nu va mai putea fi citit. E îmbibat de „procedeul şcoalei“.

Căci a existat o şcoală a „teatrului de idei“, modă provocată de Ibsen. Pagini întregi de teorie au fost dialogate din cărţile filozofilor la modă, adică din cărţile filozofilor publicişti.

Nu e greu de recunoscut o piesă din şcoala „teatrului de idei“: are de obicei ca erou un intelectual clasat, care are o teorie generală a vieţii. El ţine să arate, „să demonstreze“ cu cîteva fantese care dialoghează, justeţea „ideii“ lui. Vor fi cîteva acţiuni şi detalii cu caracter simbolic. Eroul va

fi picher de şosele cînd va simboliza pe cel care deschide drumuri noi, va fi pictor de biserică cînd va trebui să simbolizeze magia religioasă, va fi aviator cînd va întrupa un idealist care vrea să facă oamenii să zboare. Nu vă închipuiţi ce efect fac lucrurile acestea asupra elevilor de liceu din ultima clasă, ori din anul întîi al facultăţii de litere, filozofie şi estetică.

Au impresia că sînt subtili şi că se deosebesc de restul muncitorilor care poartă palton şi tîrguiesc de la băcănii (alt simbol).

Gazetarii au de asemeni impresia că discută în stil înalt şi au prilejul să amintească precizînd cu mîndrie că intelectualitatea se împarte în stal I şi stal al III-lea, în afară de galerie.

De altfel parcă numai moda teatrului de idei a bîntuit printr-o lume de intelectuali, căreia destul de naiv în ce priveşte orgoliul artei clare eu mă încăpăţînam să-i numesc în *Săptămîna:* muncitori intelectuali?

A mai fost moda teatrului simbolist lansată de Maeterlink. Mii de domniţe au lîncezit la porţile atîtor castele „vecinic închise“:

Temnicerul: „Zboară trei păsări albe de la răsărit spre apus“...
Domniţa: Sufletul meu zboară spre apus.
Pajul: De nicăieri nu vine nimeni niciodată.
Domniţa: Sufletul meu zboară singur spre apus“.

Şi cîte alte imense platitudini, astăzi decolorate ca o stambă proastă uitată cinci ani în galantar la Pleniţa. (Actorii le spuneau cu glas de litanie.)

Cîte legiuni de intelectuali şi esteţi din aceştia au deschis apoi agenţii de plasat şi şcoli particulare de preparat corigenţe...

Pe urmă a venit moda teatrului expresionist ca montare. Prietenul Bumbeşti, şi alţi vreo doi, au montat spectacole cu oameni care veneau din sală, dintre spectatori, îmbrăcaţi fistichiu şi cu bărbi prost lipite, lamentabili iudei care urlau de lîngă tine din bancă: „La moartee!!!“

Ba era şi tămîie în sală...

Pe urmă teatrul expresionist, cu tendinţa de a exprima subconştientul. Vai cîte prostii s-au mai spus şi cu acest prilej.

Nu mai existau nume în piesă: El, Ea, Amantul, Domnul în negru, Preotul, Străinul, actorii le înlocuiau ca să... fie mai mult mister.

Tot ce era teorie semi-ştiinţifică la modă a fost pusă la contribuţie. Freudismul, relativismul şi obscurismul au făcut ravagii.

O avalanşe de cazuri patologice, aşa cum îşi închipuie autodidacţii patologi — şi straniu improvizat a constituit hrana intelectuală şi desfătarea pînă la deliciu a celor care se instruiesc şi se modelează după esteţi din gazetele literare franţuzeşti. O generaţie întreagă lipsită de orice perspectivă avea lipite de ochi numai pagini de teatru în care prostia se privea în oglinzi diformatoare, numai ca să nu semene cu ea însăşi.

(1928)

Rampa. Bucureşti, an. XIII, nr. 3092, 17 mai 1928.

POLEMICA GÉMIER-BERNSTEIN

Un răsunet neaşteptat a avut în lumea întreagă polemica stîrnită de toastul pesimist al lui F. Gémier, cu prilejul unui banchet al „Societăţii Universale de teatru“. Directorul Odeonului declara melancolic că i s-a urît să joace piese de Bernstein cu pateticul lor gîfîit şi cu loviturile mecanic repetate, că greu se poate respira în Parisul cu teatre comercializate în întregime.

Cu alte cuvinte se plîngea celor de faţă că teatrul francez e în mare decădere azi şi că speranţe de îndreptare puţine sînt.

Cam asta a fost prima versiune ajunsă la noi a acestui faimos toast. Fireşte că în forma asta a stîrnit oarecare emoţie, Dar generaţia tînără? Căci există şi în Franţa o generaţie tînără, nu numai la noi. Numai că acolo în generaţia tînără sînt cuprinşi şi oameni de mai bine de patruzeci de ani şi care ca Jules Romains au avut cîte trei-patru succese răsunătoare în teatru, pe cîtă vreme „generaţia tînără“ la noi e aceea care încă n-a produs nimic, dar face o straşnică şi minuţi-

oasă contabilitate a capodoperelor pe care le va produce (cu siguranță).

Prin urmare se întrebau neliniștiți atîția: dar generația tînără? Dar Jules Romains, Reynal, Denys Amiel, Maurice Pagnol, Paul Nivoix, Nathanson, Jean J. Bernard, Zimmer, flamandul Crommelynck și atîția alții, se întrebau toți. (Am lăsat deoparte firește pe Maurice Rostand care și el e tînăr, dar face versuri prea vechi.)

Contestîndu-i și pe aceștia, Gémier ar fi exagerat, orice s-ar spune. Nedumerirea ar fi fost repede împrăștiată însă cînd s-a arătat că în acel faimos toast n-a fost nici un moment vorba de a tăgădui meritele acestei echipe destul de glorioase.

Directorul Odeonului înțelegea să se războiască numai cu Bernstein pe care îl acuza că e șeful unei școale care comercializează emoțiile.

E adevărat că nu se poate tăgădui că există astăzi o școală bulevardieră încă foarte înfloritoare la Paris. Din aproape 40 de teatre, numai patru, ale „Cartelului“, sînt puse la dispoziția, ca să zicem așa, a celor tineri: teatrele lui G. Baty, Dullin, Pitoëf și Ligné Poe. Comedia franceză de asemeni a dat un sprijin foarte călduros acestei tinere generații. Cuvîntul e impropriu, dar cum e o formulă care circulă, îl luăm ca atare, căci am spus că el nu cuprinde numai o singură vîrstă și că e definit mai mult prin ceea ce neagă.

Marile bulevarde sînt încă apanajul fabricanților în serie (sînt și la noi vreo doi autori care au veleități de acest soi) care își închiriază și subînchiriază între ei cele treizeci și ceva de teatre mari. Bernstein, Charles Méré, F. de Croisset, Maurice Rostand, Pierre Veber și alți cîțiva prelucrează cu ardoare vechile piese, care au făcut gloria veacului trecut.

Personagiile sînt îmbrăcate în haine la modă, nu mai merg cu trăsura ci cu automobilul, nu mai vizitează cafenelele marilor bulevarde, ci palaceurile de pe Champs Elysées etc.

În aceste condiții lupta e, se-nțelege, foarte aprigă. „Societatea autorilor dramatici francezi“ în care tinerii, în majoritate, a luat vreo cîteva hotărîri extrem de supărătoare pentru matadorii afișajului.[1]

Nu se mai admit prea multe piese jucate într-un singur an, nu se mai admit faimoasele „combine“, nu se mai admit piesele jucate sub nume de împrumut, comercial (căci acești domni cari aveau „nume“ îl închiriau cu anul celor care aveau talent, dar nu puteau răzbi fără vreo firmă mai bătătoare la ochi).

Cum vedeți conflictul Gémier-Bernstein are rădăcini foarte adînci și își caută de multă vreme soluția.

A contribuit cumva la această soluție ieșirea cam excesivă a celui dintîi?

(1928)

Rampa, București, an. XIII, nr. 3130, 2 iulie 1928.

[1]Text neclar în original *(n. ed.)*.

TEATRUL DE IDEI

„*Elisabeta, regina Angliei*“, succesul atît de strălucit al acestei primăveri (şi în care, în paranteză fie zis, d-na Filotti se dovedeşte încă o dată drept cea mai de seamă comediană a noastră) a însemnat pentru literatura dramatică germană o biruinţă ale cărei peripeţii au fost urmărite cu aceeaşi pasiune cu care sînt urmărite peripeţiile unui match de box.

Căci a fost o luptă autentică. Cei doi protagonişti erau din cele două neamuri de sute de ani rivale, căci unul era dramaturgul Lenormand, fruntaş al teatrului francez, celălalt Bruckner, purtător de cuvînt al teatrului german.

Piesele lor, cu acelaşi subiect, şi-au avut prima reprezentaţie în aceeaşi săptămînă aproape. Aveau şi acelaşi titlu. Erau aşteptate cu aceeaşi încordare destul de explicabilă, ca tot ce interesează acest duel secular. Cea dintîi, pe care autorul încrezător în regia germană o voise premieră în ţară străină, a fost o catastrofă. „*Elisabeta, regina Angliei*“ a fost în schimb un triumf care se continuă în multe oraşe germane simultan şi e puternic ramificat chiar la Bucureşti.

Evident că Lenormand a încercat să ofere explicaţia că insuccesul e datorit regiei, pe care de altfel, cum am spus, o preferase celei franţuzeşti. Această explicaţie, de atîtea ori îndreptăţită, pare aci cu totul neîndestulătoare. Căci trebuie coordonată şi cu alte date şi întîmplări, mai vechi, pe care le cunoaştem. Şi din aceea ce ştim, înfrîngerea pe care a suferit-o autorul francez, în faţa celui german, apare ca urmarea inevitabilă a două concepţii dramaturgice. Nu cunoaştem textul lui Lenormand, e drept, dar ştim piesele lui anterioare şi la ele ne referim.

Principial amîndoi autorii reprezintă literatura modernă, „intelectuală“, chiar „modernistă“ dacă vreţi. Amîndoi fac oarecum „teatru de idei“, în aparenţă, cu formule şi material de ultimă oră. Nici unul dintre ei, de pildă, nu e străin de freudism. E totuşi o categorică deosebire între autorul francez şi cel german.

De altfel nu sînt singurii scriitori care după erupţia doctrinei freudiene s-au grăbit să publice lucrări inspirate de această problematică. Încă din anul 1924 cînd această literatură ajunsese la apogeu, vorbind de drama unui confrate, atrăgeam luarea-aminte asupra pericolului unor astfel de realizări hibride, menite unei neîntîrziate caducităţi. Uşor stufoasă literatură cu obsesii patologice, purta încă din germen fatalitatea ofilirii.

A întemeia opere de artă pe teorii medicale, e o profundă greşeală. [...] Spuneam acum şapte ani: Ce se va întîmpla cu această literatură, dacă doctrina freudiană va fi mai tîrziu suspectată ştiinţificeşte, şi în orice caz, credem noi, serios amendată?

Operele inspirate din moda medievală au un caracter vremelnic.

Teatrul nu este și nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni.

Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost sortită pieirii. Teatrul de idei este o nesfîrșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămîn.

Întîmplările cu idei împărtășesc soarta ideilor. Toate se decolorează, se demodează. Unele într-o mie de ani, altele întru-n veac, multe într-un deceniu și atîtea într-un singur an. Ceea ce se învechește mai curînd e tocmai ceea ce părea mai izbitor. Suprafața pretențioasă.

Iată cîteva adevăruri care par implicate în arta lui Bruckner. Pe cînd Lenormand își anunță cu ostentație caracterul și tendința freudiană, autorul german înainte de toate face o piesă de teatru cu oameni. Că acești oameni au o viață de gînduri, de frămîntare intelectuală și spirituală e cu totul altceva. Înainte de toate sînt însă oameni. Negreșit, în scena morții lui Essex, Elisabeta amintind de moartea pe eșafod a mamei ei, confundînd în paroxismul frămîntărilor lăuntrice pe iubit și pe soția necredincioasă a tatălui ei, face o interferență, o serie de confuzii cari amintesc complexurile freudiene. Dar cîtă discreție în toate acestea. Ce abilitate în înseilare și în nuanțare...

Arta e o dospire sufletească, în tipare eterne și e cu atît mai de preț această frămîntare cu cît izvorăște dintr-o conștiință mai complexă și mai abundentă.

O ideologie, infiltrată în structura unui om, e o notă de superioritate, dar o idee purtată în teatru, ca un placat în vîrful unui băț, duce la dureroase înfrîngeri.

(1931)

Rampa, București, an. XVI, nr. 3965, 9 aprilie 1931.

GRETA GARBO ȘI „MODA SUFLETULUI“

Negreșit chiar înainte de Rousseau, erau oameni care „iubeau natura“ și gustau farmecul unui răsărit de soare. Dar mai nimeni nu se gîndea că asta poate face motiv de artă și că e o fală să te afirmi „sensibil“. Totuși pentru că sălbatecul individualist a făcut din problemă o pînză de steag, atîtea contese, baroane, marchize și ducese și-au construit „refugii“ poetice în desișuri de parcuri și Maria Antoaneta se juca de-a țărăncuța în parcul Trianonului. Kant însuși închină pagini multe „sublimului din natură“.

Prin *Wert'er* publicat în 1774, Goethe a dezlănțuit o epidemie de sinucideri din dragoste. Pentru că Chateaubriand era tuberculos, timp de un veac aproape, poeții au simulat tuberculoza, fetele de pension au supt lămîie ca să fie palide și „burghezii“ s-au rușinat de prozaismul lor.

Pînă la Eminescu, dragostea românului era „mîndră“, era „angelu radios“, purta „cofiță pe umeri“, se numea „amoriu“ etc. De la Eminescu încoace românul nu mai iubește decît cu complici-

tatea lunii, pe o bancă sub teii în floare, e pesimist și se „gîndește la Dalila".

Nu știu în ce măsură poezia „modernistă" de după război a modificat această predispoziție și estetică amoroasă, dar e neîndoios că masele noastre cărturărești aci au rămas.

Cred că e încă o pildă, prin felul ei osebit, poate și mai expresivă, și mai doveditoare decît toate. E lupta unei singure femei împotriva semenelor ei de pe tot globul și, fapt de necrezut, e biruința acestei femei împotriva ritmului întregii vieți de azi, împotriva modei feminine.

Părea că după război trăim sub zodia „femeiuștii", dacă nu a „garsonei". Blondă sau brună, fermecătoarea toantă își impunea capriciile ei cu un surîs inevitabil ca o reclamă de laxativ și dulce ca un săpun roz. Purta părul scurt, uneori cu un cîrlionț, ca o codiță de purcel la tîmple, fuma izmenindu-se cu portțigarete de un cot, lua cocaină ca să pară isterică și dansa isteric, ca să fie bănuită voluptoasă. Era sportivă ca să se spună că e elegantă, bea cocktail-uri ca să o înjure lumea că e snobă. Era ignorantă ca o carte de vizită caligrafiată și insipidă, poroasă, puhavă și drăgălașe ca o mutră de vedetă într-un magazin ilustrat, de tiraj mare. Fie că era „garçonne" fie că era „flapper" ideal fetei și femeii moderne, nu depășea orizontul celor înșirate mai sus.

A venit o actriță care făcea toate pe dos. Mai întîi nu era decît o interpretă de cinematograf și pînă acum trei-patru ani cinematograful nu era socotit în cercurile mijlocii chiar, drept o artă.

Anatole France mai de mult, și după el zeci și zeci de scriitori, vorbeau cu dezgust de „această insultă a bunului simț și a sensibilității" care e cinematograful. (Duhamel și azi are oroare de film și sînt

destui ca el.) Prin urmare Greta Garbo nu era decît o actriță de cinematograf. Nu era nimic în felul ei care să nu atenteze — la ceea ce moda oferea ca „distins", „seducător", „șarmant".

Se purta părul cu cîrlionții lipiți cu salivă pe frunte și ea purta o chică blondă, femeiuștile își arătau cu orice prilej pulpele și ea nu purta decît rochii lungi, moda cerea ca o femeie să conducă automobilul, iar Greta Garbo juca mai mult în chaiselonguri. Ca femeie nu publica cifra scrisorilor de dragoste pe care le primea, nu divorța în fiecare an. Evita lumea, avea oroare de mondenitate, nu se abona la agenții ca să fie primită cu flori la gară. Nu sta de vorbă cu ziariștii.

În schimb, Greta Garbo surîdea...

Cum a putut să biruie femeia asta, o taină desigur, dar nu e decît taina artei. Un imbecil a încercat să o denunțe presei de pe două continente că e „cea mai proastă femeie din lume". Adevărul e că rareori parcă, un artist-actor a fost mai conștient de mijloacele artei ca această stea de film. Intuiția ei o împinge spre problemele esențiale ale artei. Nu luptă numai cu moda (pe care a biruit-o atît de strălucitor), ci și cu elemente, care păreau fixate, în domeniul esteticei. E obsesia urîtului care o chinuie. Acolo încă vrea să învingă prin mijloace excepționale. Dincolo de „modă", Greta Garbo atacă datele grației și feminității. Publică fotografii neretușate, părul și-l lasă lînos, îmbracă haine pocite, merge aproape strîmb. Într-un film se spăla pe cap, altădată pe picioare, ținîndu-le într-un mod care părea un atentat la ideea de grație.

Dar peste toate se ridică surîsul și privirea ei, care variind fiecare pe linia lor proprie și acordîndu-se, de fiecare dată altfel, dau un număr

nesfîrşit de *nuanțe* expresiei. Asemenea ochi şi asemenea surîs cereau o voce interioară, gravă, macerată de tristețe. Şi cînd a vorbit, aşa i-a fost vocea (chiar dacă amestecul regizorului s-a dovedit indiscret uneori).

Astăzi femeile poartă părul ca actrița suedeză, rochiile lungi, au părăsit mania sportivă şi în locul charlestonului leagănă orchestrele valsuri. Greta Garbo, remarcă o revistă germană, a readus moda sufletului. Azi, din cauza ei „se poartă sufletul".

Între toate femeile din lume şi ea, bărbații au preferat-o pe ea. Şi femeile au fost nevoite să încerce să-i semene.

Legea personalității s-a dovedit încă o dată activă.

(1931)

Rampa, Bucureşti, an. XVI, nr. 3971, 18 aprilie 1931.

DESPRE ESSEU SAU TUTTI FRUTTI

Se obişnuieşte să se scrie şi cu doi de s (adică esseu). Cînd ai dat legile poeziei dramatice cu Shakespeare, legile gravitației cu Newton şi legile gîndirii cu Kant, începi să te simți obosit în oasele nepoților. Tristețea veacurilor de carte aspră şi constrîngere protestantă în esențial te apasă. Laboratoarele sînt grele de miasme, geamurile aburite. Din tată-n fiu de cîteva sute de ani s-a trecut de la halatul de lînă şi calota roasă de pe chelie, la redingotă, guler tăios şi cravată neagră prinsă-n copci. Am cetit toate cărțile şi ne îndoim ca David Hume, ne vrem reîntineriți ca Faust.

Nu ne mai prieşte nimic... Am vrea un amestec din toate pentru stomacul nostru debil... Dă-l dracului de studiu. Pînă cînd vom avea în efluvii de radio uu tutti frutti filozofic sau pînă cînd vom cumpăra cu 125 de lei o placă de patefon cu o „culegere" din Descartes, Leibniz şi Kant pe acelaşi lat de palmă, să improvizăm altceva...

Ce-ați zice de un esseu?

E aşa ceva ca o încîntare... Fireşte n-ai să poți lua cunoştință de conținutul lui, întorcînd un buton

de la lădiţa cu sunet şi ştiinţă (în timp ce ţi se taie unghiile de către fata cu şorţ negru), dar are avantajul că e încă şi mai ieftin. Pentru 3 lei poţi avea o telegramă de la Liga Naţiunilor, o reclamă de purgativ, o cugetare politică, o caricatură şi un Hegel întreg cuprins în şapte cîrnăciori de foileton.

Unde mai pui că-l poţi purta pe Hegel în buzunarul de la palton. Eşti în tramvai, scoţi pe Hegel, aştepţi la dentist, cauţi să vezi cum mai stăm cu fenomenologia spiritului... ai luat ţuiculiţa la bar... hai, să sfîrşim cu Hegel.

Am avut un tînăr autor care a citat 24 (douăzeci şi patru) de nume de filozofi, literaţi, legislatori într-un singur foileton de gazetă.

În ţara noastră anchilozată, după cum se ştie, de o cultură milenară, după munţi de studii prăfuite şi aride, fiecare era sortit de la început unui succes fabulos.

De altfel între Dunăre şi Carpaţi, totul este eseu. Şcoala, administraţia, parlamentul, guvernul, aviaţia, cultura şi foot-ballul... De ce n-ar fi tocmai gazetăria? Unde el, rumânul ăla de neamţ, a născocit drăcia asta, care va fi întrecută în viitor numai de tocana transformată şi gustată în buline de praf alb, purtabile în buzunarul vestei.

Românii este deştepţi... Ei n-are nevoie să studieze atît ca să ştie... Lor „să le spui în rezumat", nu e nevoie de cărţi „groase"... Să le arăţi „despre ce e vorba". Vlăduţu metafizicu n-are nevoie să-şi tocească haina în coate ca „să prindă" o doctrină ca pe nimica toată.

Adevărul e că eseul în foileton cuprinde oarecare dificultate... Tradiţii lăutăreşti, de cînd încă nu se născocise prostia „notismului" fac ca românul

să dea preferinţă urechii. Dacă-i zici o dată din vioară... eşti omul lui.

Toată cultura românească — ajunsă la apogeu — se aranjează a fi după ureche. La Fundaţie, la Uniunea evreilor pămînteni, la Universitatea de la Amiciţia, în Academiile din amfiteatrele liceelor, în fiecare zi se ţin conferinţe, neîntrerupt conferinţe... Conferinţa este eseul evoluat... La Bucureşti azi Leibniz se predă fluerat dulce, în timp ce ochiul gîdilă bărbia albă a vecinei...

Cunosc un imbecil care a avut ideea năstruşnică să aducă pe piaţă o marfă nouă: *Substanţialism.*

A murit de foame ridicul, cu tărăbioara de gît.

Fireşte că sînt şi dificultăţi mai reale. Cum, afară de fonfi, guşaţi şi elevii de la clasa treia liceală în jos, orice român e capabil să ţie conferinţe despre orice subiect. (Reţeta: se cumpără o carte străină, i se taie paginile şi se citesc rîndurile cu soţ, sărind cu sistemă pe cele fără soţ... Dacă volumul are o prefaţă rezumativă, cu atît mai bine, se renunţă la rest. Se pot scoate dintr-un volum ca la trei foiletoane geniale sau o conferinţă de talent. Numele citate de autorul străin nu se aruncă... oricît de multe sînt prezentate ca descoperiri proprii... Poţi face impresia că ai cetit treizeci şi cinci de autori în loc de unul.)

Dar dacă orice român poate ţine o conferinţă, cine mai stă în bancă să asculte pe conferenţiar... Abuzul de conferinţe riscă să ducă la nimicirea oricărei posibilităţi de realizare.

S-a găsit şi aici un leac genial, demn de inteligenţa românului. Ciclul de conferinţe... Douăzeci şi şapte sau douăzeci şi opt de domni îşi iau angajamentul să ţină un ciclu de 27 sau 28 de conferinţe despre centenarul lui Stephenson, inventatorul sarailiei mecanice.

Se închiriază o sală, se tipăresc afişe, se anunţă la gazetă, de preferinţă cu portretul conferenţiarului. Pe urmă, în timp ce unul vorbeşte despre poezia pură şi restaurantul gării Salzburg (conferinţa ca şi esseul nu impun cu vulgară pedanterie să vorbească numai despre subiectul anunţat) ceilalţi, obligaţi prin semnătură şi contracte reciproce, iau loc în bănci, în sală.

România este o ţară cuprinsă între 18° şi 28° longitudine estică şi produce îndeosebi grîne, lemn, eseuri, spanac, vite, petrol şi ascultători de conferinţe.

(1932)

România literară, Bucureşti, an. I, nr. 1, 20 februarie 1932.

GÎNDURI CU PRILEJUL UNUI JUBILEU

Amintirile cele mai vechi despre mine, ale celor care m-au cunoscut, sînt, pare-se, însemnate de acest fapt de mirat pentru ei, că am fost un foarte precoce şi minuscul cititor al *Universului*. Ei mă descriu amuzaţi de această imagine a unui ţînc cetitor, şi menţionează glumeţ că gazeta desfăcută era mai mare, mult, decît mine. N-aş putea preciza dacă gazetele, pe care le citeam cu nesaţ, erau însă anume *Universul*, căci în mahalaua mea, absolut toate gazetele se numeau univers, iar la vîrsta aceea nu mă interesa deloc „capul“ gazetei şi nici măcar data ei. Rubrica pasionat căutată era intitulată, dacă-mi mai aduc aminte: „Lucruri (sau ştiri?) din toată lumea“ şi corespundea paginei în colţul căreia (fără să bănuiesc de atunci) am colaborat o bucată de vreme: „Fel de fel“.

Cetitor asiduu, am trecut rînd pe rînd la alte rubrici, la alte pagini, am evoluat pînă la cărţile documentare şi la memorii, dar dragostea mea pentru gazetă e cea dintîi, dominînd de departe gustul pentru literatură. De altfel în ultimul timp, cu greu mai găsesc în mine dispoziţii de

atenţie pentru nuvelă şi chiar roman. Mi se pare genul depăşit pe de o parte, sus, de problematica teoretică a cunoaşterii, iar jos, insuficient faţă de tumultul şi complexitatea vieţii înregistrate în gazetă.

Uimirei cu care prietenii mei constată mult timp, şi cînd e nevoie chiar multiplu sacrificiu cotidian, ca să citesc enorma cantitate zilnică de gazete, îi corespunde în mine o altă pornire de uimire. Aceea de a înregistra din cînd în cînd declaraţiile naive şi pretenţioase ale celor ce afirmă emfatic că „ei nu citesc gazete". Înainte de război, pentru oamenii noştri politici, pare-se, era chiar o modă şi un snobism afişat cu morgă, acela de a declara că „ei nu citesc gazete". E de prisos să constatăm că urmările s-au văzut în felul cum au trecut războiul. Nici o dată oamenii politici mai convinşi de inteligenţa lor n-au dovedit mai puţin simţ al realităţii, mai trist berechet de greşeli în conducerea vieţii publice.

De altfel, unii sînt, se vede, stăpîniţi de teama de a nu-şi influenţa opiniile. Zadarnic le arăţi în cazul acesta avantajul considerabil al gazetei bogate în informaţii necolorate, care-ţi lasă libertatea să judeci singur şi nu-ţi dă totul morfolit în gura comentatorului. În realitate, aceşti timoraţi ai opiniei personale au atît de puţin contact cu faptele înseşi, şi deci o atît de şubredă dialectică interioară a convingerii lor, că şi-o feresc cu grijă, oblojind-o de orice contact exterior, care, uitînd-o, ar face-o să tuşească. Sperioşi, ei caută doar mediul călduţ şi asigurător al opiniei exprimate exclusiv în sensul lor.

Refugiul în literatură „pură" înseamnă de asemeni neliniştea în faţa unor dezagramente posibile, frica de surprize şi încercări în lupta cu această

strictă, fie uneori măruntă, care e cunoaşterea vieţii.

Dar trebuie să precizăm, şi tot ce e spus mai sus rugăm să fie socotit în funcţie de lămurirea care urmează. E artă şi artă (să zicem în stil familiar), cum e gazetărie şi gazetărie... Şi ceea ce e şi mai grav, e un fel de gazetărie care e vulgară literatură, cum e uneori un soi de literatură care nu e decît gazetărie în sens vulgar. Adică se întîmplă să întîlneşti gazetărie lipsită de fapt şi artă lipsită de incidente de cunoaştere.

Amîndouă rămîn deopotrivă de străine preferinţelor noastre. Şi nu cunoaştem o mai bună abuzivă pretenţie decît de a prezenta un fapt mediocru într-un sos stilist, pretenţios şi năclăit, în paginile unei gazete, sub pretext că faci „literatură înaltă". Ştiu pretinşi mari scriitori, care ar rămîne corijenţi puşi brutal în faţa nevoii de a redacta o noţiţă simplu informativă, cum resimt şi în amintire durere de cap la gîndul cîtorva încercări ale unor crezuţi gazetari, de-a face literatură.

E neîndoios că un bun gazetar e prin tehnica lui un artist adevărat, dar un prost gazetar se demască mai ales ispitit de demonul literaturii. Stendhal, unul dintre cardinalii romanului, se exercită citind zilnic codul penal, ca să deprindă precizia şi concizia stilului. Unii gazetari sînt însă inutili mîndri cînd imită, în coloane subţiri, oferindu-l trecut prin mijloacele lor anemice, pe Chateaubriand. Există un soi de gazetărie lirică sau periferie filozofică, pe care cei ce o gustă o cred cu seriozitate intelectuală.

E, orice s-ar spune, aşa de frumos şi de greu lucru o gazetă informativă, cu adevărat informativă, cinstit informativă, ceea ce nu exclude, la locul lui, cuvîntul de luptă, comandamentul unui ideal.

Ziarul nu poate porni decît de la fapt, nu poate argumenta decît cu fapte și nu poate năzui decît spre fapte. Aceasta îi e frumusețea, căci faptele au prestigiul lor nud, care face de rușine orice încercare de a trișa prin literaturizare de mîna stîngă.

Tocmai de aceea însă, e necesar un principiu de selecționare în zona faptelor, și mai ales socotim drept esențială ideii de ziar o precisă executare a funcției de ierarhizare a faptelor-valori. Altminteri e haos și plictiseală.

(1933)

Universul, București, an. 50, nr. 150, 5 iunie 1933, p. 85.

SPIRITUL TIMPULUI

Se poate începe cu domoala constatare că preocuparea pentru „spiritul timpului" este o adevărată obsesie a timpului. O grijă, nici o clipă absentă, încrețește frunțile intelectualilor de azi. Prin ce ne deosebim de cei dinaintea noastră? Ne deosebim într-adevăr? Ce bine ar fi să nu fie nici o comparație posibilă între noi și ceea ce a fost.

Neliniștea aceasta este în firea omului normal și ca un fenomen originar răzbate în toate manifestările societății și la toți indivizii transformîndu-se după indicele locului și al personalității.

Fata de la țară nu mai vrea să semene cu părinții ei, profesorul de gimnastică devine revoluționar în ridicarea simultană a brațelor cu respirația pe doi timpi (în loc de unul, cum a fost pînă acum) iar tînărul poet devine livid dacă nu i se repetă sistematic că nimeni n-a mai fost ca el.

E destul ca asemenea întîmplări să cadă sub ochii vreunui metafizician german, ca să avem un studiu stufos despre pomenitul „spirit al timpului".

Ceea ce istoricii germani numesc cu prea multă pompă spiritul timpului cred că e doar „moda",

începe însă destul de placid criticul social atît de corosiv Em. Berl. Şi se poate conveni în parte, de vreme ce unul dintre cei mai de seamă cugetători germani, G. Simmel, a formulat o adevărată teorie sociologică a modei.

Deşi ne împăcăm destul de puţin cu limitarea impusă de Em. Berl care trage toate consecinţele simple ale frazei lui de început, să-l urmăm:

„Rochiile şi mantourile ce dovedesc? După orgia rochiilor scurte şi a «garsonismului» care constituiau cel puţin o notă caracteristică, avem azi un amestec de proporţii, o goană după linii nedefinite care zăpăceşte şi mai mult. Ziua rochiile scurte, seara lungi. S-a revenit la moda «Second Empire», dar luîndu-se fără nici un criteriu. Nu există femeie frumoasă din 1932, ci o încîlcire fără coerenţa de necesităţi şi de nostalgii".

Em. Berl se înşală profund. Niciodată moda feminină n-a atins superioara frumuseţe a celei de azi. S-a luat rochia lungă pentru seară. «Seconde Empire» pentru că genunchii goi, americani, erau odioşi; dar fără cumplitul corset, fără balene, fără grotesca turnură, fără cocuri. Era şi firesc să se păstreze pentru zi o îmbrăcăminte comodă, căci azi femeile sînt cu totul intrate în lupta pentru existenţă.

Se mai plînge Em. Berl de lipsa de caracter a decoraţiei. Enormă greşală. Dacă expresionismul va fi trecut fără să lase nici o urmă prin toate artele, revoluţia lui poate fi considerată ca definitivă în ceea ce priveşte arhitectura (condiţionată de beton armat) şi mobilierul. Simbolic a fost gestul actriţei Cecile Sorel, care a lichidat extraordinar de bogatul ei mobilier, alcătuit după moda fără gust lansată de fraţii Goncourt. Era o manie a

colecţionării din toate stilurile şi de pe toate continentele.

Cecile Sorel avea o cameră chinezească, un salon Louis XIV, dormea în patul cumpărat la licitaţie al favoritei La Dubary şi lădiţe din vremea întîiului imperiu. Astăzi, datorită şi cinematografului, mobilierul a ajuns la desăvîrşita stilizare şi la un ideal confort, în acelaşi timp împăcînd cerinţele higienice.

Datoria de recunoştinţă către expresionism a societăţii actuale e imensă.

Prea grăbit, criticul francez vede în moda filmelor vieneze o întoarcere spre «1900», aşa cum Faguet credea greşit că succesul imens al lui *Cyrano* înseamnă revenirea spre capă şi panaş.

În ceea ce priveşte „moda literară", Em. Berl proclamă împreună cu Paul Valéry „La fin de l'Après guerre". Ceea ce este foarte just. Şi ca o consecinţă: „A murit poezia". Tinerii scriitori francezi, căci oricum mai mult de Franţa e vorba, nu mai debutează publicînd poezii.

Şi se poate spune că e destul adevăr în această constatare, uşor de verificat şi la noi. Dar cauzele nu sînt indicate de autorul nostru:

„*Maintenant cette préférence de l'abstrait au concret, du rêve à la réalité, des elements poétiques aux elements psichologique paraît d'un autre temps, d'un monde révolus*"[1]. Cuvite pline de adevăr, dar care îşi au explicaţia lor alta decît cea dată de Em. Berl.

„Cărţile care ne plăceau mai mult în 1920 au devenit ilizibile. Îngheţul stabilizării a făcut să

[1] „Acum această prefaţă a abstractului în locul concretului, a visului în locul realităţii, a elementelor poetice în locul elementelor psihologice pare a unei alte vremi, a unei lumi depăşite" (fr.). *(trad. ed.)*

avorteze întreaga înmugurire lirico-libertară a revoluţiei din 1919." Din toate părţile răsună o „chemare la ordine".

Cred că aci e punctul crucial al problemei. Pentru noi e neîndoios că „spiritul timpului" e însemnat în toate manifestările şi aspectele lui cu „motivul" stabilizării. Inflaţie şi stabilizare sînt cele două cumpene ale problematicei.

Războiul a rupt toate zăgazurile, toate barierele morale şi intelectuale. Consecinţele acestui fapt s-au tradus, pe căi bifurcate, în fapte strict determinate şi nu prea greu de lămurit. Acest război arătase că societatea veche nu putuse face faţă împrejurărilor din cauză că era anchilozată în forme false, în convenţii perimate, că era lipsită de un ideal.

Prăbuşirea putea provoca două şocuri de atitudini şi sentimente. Marile personalităţi, autentice spirite superioare, aveau să înceapă un examen, fără precedent poate în cultură, al tuturor datelor cunoaşterii, cum un inginer desface toată instalaţia ca să vadă unde e defectă. Rareori poate în filozofie şi în literatură, pe căi începute în preajma războiului, spiritul omenesc a mers atît de departe ca acum. Husserl, filozoful german şi Marcel Proust, romancierul francez, cu mişcarea pe care au determinat-o, înseamnă, se va vedea mai tîrziu, două din cele mai înalte culmi ale culturii omeneşti. Psihologismul reluat pe baze intuitive şi cu o tehnică revoluţionară de către Proust (spre deosebire de psihologismul vulgar dogmatic al lui Paul Bourget) şi fenomenologia, adică reacţia împotriva psihologismului, au fost cele două polarizări mari ale timpului. Şi pînă aci trebuie să ajungă, dacă vrea să dea de realităţi valabile, Em. Berl.

Paralel cu această atitudine de înalt idealism, războiul prin semnalul prăbuşirilor a provocat în spiritul debil al mulţimei o adevărată panică. Misticismul cel mai ofensiv, din evul mediu pînă acum, ameninţa în întregime cultura modernă. Străbătuse în toate straturile aşezării europene. Sprijinit parcă de acel „apus al occidentului", al lui Spengler, anula orice formă de control intelectual, deslănţuia lirismul libertar al „experientismului" individual, invada în poezie, în teatru, pînă şi în circ şi în reclamele de săpunuri. Este epoca de înflorire a fachirismului intelectual. Departe de control, „valorile" se înmulţesc ca nişte ciuperci, se practică aşa cum le-a definit un scriitor, „genul genial" cu frenezie.

Elevii de liceu trec de-a dreptul de pe băncile şcoalei în polemica îndîrjită cu Kant şi Goethe. Economia politică lăbărţată duce la inflaţia monetară, care zăpăceşte cu totul. Clasele sociale se răstoarnă, punctele cardinale ale culturii devin de nerecunoscut. E un fel de beţie a noutăţii gustată cu aceeaşi orbire ca şi stupefiantele care niciodată n-au dezlănţuit o mai întinsă criză patologică.

Toate cercetările care trebuiau să rămînă în laborator trec de-a dreptul în mulţime. Freudismul se poartă ca o culoare în modă, ca şi Krişnamurti.

Se cere, după Berdiaeff prin ziare şi în convorbiri în tramvai, „o întoarcere la evul mediu". Renaşterea şi umanismul au fost momente de rătăcire în cultura europeană, ni se spune cu seriozitate. Alţii înclină pentru filozofia sanscrită şi poezia lui Rabindranath. Astăzi acest Après guerre schiţat de noi, dar pe care Em. Berl îl ignorează, pare că e într-adevăr sfîrşit.

În timpul acestei cumplite furtuni, fenomenologia a păstrat necontenit cîrma în mîini şi cu ea

nădejdea în idealism, neopsihologismul a fost necontenit ancorat în străfundurile sufletului omenesc, păstrînd legătura cu realitatea sufletească.

Fireşte, fără concursul timpului nu se putea face nimic. Căci nu există argument pentru cei ce sînt în panică intelectuală. Stabilizarea, cu toată criza economică nu va întîrzia să se desăvîrşească.

Semnul timpului? Sărbătorirea de neaşteptate proporţii şi unanimitate a centenarului Goethe în întreaga Europă. Şi Goethe poate fi socotit ca un predecesor în realizare al celor două tendinţe pe care le-am semnalat fenomenologie şi neopsihologism.

(1933)

GRAMATICA ŞI UNIVERSITATEA

Am primit şi eu o invitaţie — ca multă lume de altfel — să particip la campania de deratizare lexică a limbii româneşti, dacă ne e îngăduit să rezumăm printr-un neologism goana începută pentru stîrpirea neologismelor.

N-am răspuns la această invitaţie, pentru că mi se pare că toată problema se pune greşit... Nu numai greşit, ci chiar pe dos. Părerea unanimă e că SCRIITORII de azi „strică limba". O schimonosesc, o batjocoresc. Cîţiva paladini ai gramaticei au şi intrat în arenă cu sentimente de cruciaţi. Rectorul Universităţii, impresionat ca Papa acum 1.000 de ani, a convocat şi el un mare conciliu care să hotărască lupta şi felul ei.

În realitate, lucrurile, după părerea mea, oricît de stranii s-ar înfăţişa, e că nu se poate pretinde obligatoriu scriitorilor să „scrie bine, frumos, corect, curat" cum se spune. Dimpotrivă socotim că scrisul corect, gramatical, îngrijit, trebuie impus obligatoriu sub severe sancţiuni, TOCMAI CELOR CARI NU SÎNT SCRIITORI.

Epocile literare în care s-a pus preţ pe formă, pe „stil" (în sensul curent, didactic), pe gramatică, pe compoziţie, sînt epoci de decadenţă. Un istoric al Decadenţei latine afirmă că niciodată nu s-a scris mai corect, mai cu voluptate stilistă şi gramaticală, decît în acest jalnic sfîrşit de civilizaţie. Cultura bizantină, timp de o mie de ani, reprezintă de asemeni un soi de perfecţie formală. Scolastica dusese la desăvîrşirea retorică şi compoziţia corectă.

Dimpotrivă, cu vreo două excepţii, toţi scriitorii mari ai lumii au scris lamentabil în ceea ce priveşte „stilul" şi gramatica. Shakespeare, Molière, Balzac, Stendhal, Tolstoi şi atîţi alţii sînt adevăraţi barbari ai bunei compoziţii, ai frazei corecte, ai expresiei frizate şi pomădate.

Creaţiei nu i se pot impune corsete şi reţete. Un călăreţ pe cîmpul de luptă nu se poate preocupa de prescripţiile unei săli de arme. Năduşit, negru de fum, murdar de noroi, jerpelit de atîtea ori, un erou nu poate concura cu „graţia şi eleganţa" unui maestru, care se războieşte distins, ştiinţific şi crîncen, înfigînd floreta în saci cu nisip. (De altfel cei cari au făcut războiul ştiu ce nenorocoşi erau în permisii, faţă de eleganţii ofiţeri de la statele majore şi de la magaziile de aprovizionare.)

Dacă pretindem pentru scriitori libertatea de a nu se preocupa excesiv de mărunţişurile stilului, n-am vrea să se înţeleagă însă că aprobăm anarhia gramaticală, forma lălîie, împestriţarea galinacee, acolo unde nu există scuza necesităţilor impuse de fond.

NU POATE FI ADMIS CA ROMÂNII CARI ŞTIU CARTE SĂ SCRIE ŞI SĂ VORBEASCĂ NECORECT. Limba vorbită sau scrisă e mai întîi un mijloc de relaţie, în urmă unul de creaţie. Nu poate fi îngăduit ca doi oameni cari discută despre chestiuni curente să facă vreo greşeală gramaticală sau chiar de formă. Unul din farmecele relaţiilor cu francezii e că la ei toată lumea care a trecut prin şcoală şi care e caracterizată prin formula „le français moyen", scrie corect şi cu farmec stilistic. Asta face parte din buna creştere şi din politeţea franceză.

Ei bine, dacă limba românească e azi în primejdie — şi este — vinovaţi sînt toţi românii mijlocii şi îndeosebi profesorii de limba română, profesorii în genere, advocaţii, inginerii, oamenii politici, negustorii, industriaşii, meseriaşii mai răsăriţi etc. Condamnabilă ni se pare îndeosebi crîncena incultură gramaticală a lucrătorilor tipografi, care joacă un rol atît de important în cuvîntul tipărit.

Nu scriitorii, care au menirea lor, ci aceştia, MAREA MASĂ A INTELECTUALILOR STRICĂ LIMBA. Cine nu ştie ce jalnică e corespondenţa intimă între români, ce deplorabile sînt rapoartele oficiale, ce triste sînt ordinele autorităţilor. Aci e răul pe care paladinii destul de miopi ai limbei nici nu-l bănuiesc. Are proporţiile unei metastaze. Căci acesta-i adevărul: nu se mai poate scri nimic corect în româneşte şi formele culturale înseşi sînt în pericol.

Personal am ajuns să am fobia gestului de a mai scrie pentru tipar. Luptele pe care le duc, inutil, cu atelierele tipografice, au intrat în anecdotă. Mi-e mai greu să tipăresc decît să scriu. Pentru fiecare articol trebuie să mai pierd o oră în tipografie. Şi cînd îl văd tipărit, tot îmi dă dureri de cap.

În Franţa nu există lucrător tipograf ca să nu ştie gramatica la fel cu un profesor (căci altfel s-ar face brutar sau cizmar) şi să nu corecteze el însuşi eventualele lipsuri.

Chiar mecanismul linotipiei devine la noi complicele lipsei de gramatică. Tu scrii fraza: „Nu mai sînt profesori români?" Lucrătorul o citeşte, o repetă în gînd, crede că a memorizat-o şi de fapt A ADOPTAT-O FELULUI LUI. Va ţăcăni deci pe clape: „Nu mai este profesori români?" Fireşte, cînd citeşti îţi vine să urli.

Semnam într-o vreme cronicele sportive cu pseudonimul Grămătic. Astăzi am adăugat un NE înainte: N. Grămătic. Cel puţin nu mă mai simt şi ridicol.

Aş dori ca d. rector al Universităţii să mai convoace o adunare. Dar de data asta, ştiindu-se de unde vine răul, să nu se mai piardă timpul cu discuţii naive, cari ţin mai curînd de domeniul veşnic zbuciumat al esteticei, decît al gramaticei şi lexicului.

Această cruciadă, astfel gîndită, e mai necesară ca oricînd şi de altfel ţine tocmai de rosturile Universităţii.

(1934)

Gazeta, Bucureşti, an. I, nr. 63, 2 iunie 1934.

PAUL MORAND ŞI BUCUREŞTENII

Autorul strălucitei serii „Ouvert la nuit" etc. e pare-se în conflict cu o parte dintre bucureşteni...

Din simpatie incontestabilă pentru Capitala noastră, a vrut s-o înfăţişeze într-un „portret de oraş" lumii occidentului şi a izbutit să-şi ridice în cap tocmai pe cei pe care voia să-i slujească prieteneşte... Ori cel puţin pe cei mai susceptibili dintre aceştia...

Dar ce a spus admirabilul scriitor francez despre Bucureşti?... În ce mod acest prieten de netăgăduit al poporului român ne-a „calomniat" totuşi? Căci din capul locului ni s-a părut înţelegătoare şi oarecum meschină o parte din ostilitatea pe care i-au arătat-o cîţiva colegi bucureşteni acestui „portret de oraş", care dacă păcătuia, nu păcătuia în nici un caz prin vreo intenţie de defăimare...

Bineînţeles că ne e greu să vorbim, căci nu cunoaştem cartea în întregime, din pricina cenzurii... În orice caz ceea ce putem arăta din capul locului e că omul nu spune nimic mai neplăcut despre Bucureşti, decît ceea ce noi înşine scriem şi vorbim cu destulă amărăciune uneori... Veţi zice că, aşa cum Cyrano declara că el însuşi înţelege să-şi bată

joc de propriul lui nas, dar pedepsea drastic pe loc orice aluzie a altuia, tot aşa şi noi, oricît ne-am cleveti noi înşine, nu îngăduim străinilor acelaşi lucru.

Adevărul e că Paul Morand[1] ne-a lăudat... dar ne-a lăudat pentru lucruri care nu ne fac o plăcere nouă, a zugrăvit încîntat doar aspecte care fac „deliciul" străinilor veniţi să ne viziteze cu sentimentele de curiozitate cu care sînt vizitate uneori cafenelele rău famate, colţurile ţigăneşti şi tavernele porturilor din Asia Mică.

Se întîmplă că sînt între intelectualii români două grupuri opuse. Tradiţionaliştii şi moderniştii. Că moderniştii nu ţin să scoată în relief orientalismul nostru nu mai încape discuţie, dar nici măcar „tradiţionaliştii" nu se mîndresc cu MAHALAUA românească... Dacă Morand ar fi lăudat pitorescul ţăranului român, mănăstirile din afară de Bucureşti, peisajul de munte, arhitectura Gorjului şi Rîmnicului ar fi măgulit probabil toate cercurile tradiţionaliste... Dar Bucureştii înşişi e un oraş condamnat de literatura românească... Şi chiar de cealaltă... Principesa Bibescu, în *Izvor*, *Les Pays de Saules*, deşi da una dintre cele mai pătrunzătoare viziuni vieţii româneşti de la ţară, vorbeşte cu atîta dispreţ de Bucureşti, încît nici măcar, dacă îmi mai aduc bine aminte, nu crede necesar să-i dea numele în cele 500 de pagini ale neasemănatei sale cărţi.

---

[1] S-a născut în Franţa la 1888. Este cunoscut ca romancier avangardist. Avînd diferite funcţii diplomatice a scris memoriale de călătorie. Din domeniul eseurilor remarcăm *Magia neagră*, iar dintre biografiile publicate reţinem *Viaţa lui Buda*, ca şi cele privind viaţa scriitorilor Maupassant, Giraudoux, Proust *(n. ed.)*.

Pentru literatura românească, Bucureştii sînt o temă blestemată: *Babylon*, *Purgatoriul*, *Calea Victoriei* au fost într-o vreme titlurile romanelor care se ocupau de acest oraş... Cînd am anunţat pe cîţiva prieteni că voi scrie un roman în care Bucureştii să nu mai fie privit cu oroarea tradiţională, aceştia au zîmbit cu neîncredere...

Şi iată că Paul Morand are ideea năstruşnică să se ocupe de Bucureşti... Nu îmbrăţişînd tema modernizării, cînd ar fi avut de partea sa cel puţin pe modernişti, ci zugrăvind cu strălucitul său talent aspectul oriental, mai exact MAHALAUA bucureşteană... Era tocmai corolarul deficient al preferinţelor sale pentru pitoresc: viziunea metaforică, impresii fulgurante, culori izbitoare, simplificări comice, comparaţii telegrafice de la celălalt pol al culturii...

Bucureştii apar ca o mahala încîntătoare dar, prin ridicolul ei, şi PENIBILĂ prin aspectele mizere...

Poţi fără răutate, fără nici o intenţie duşmănoasă să faci subiect de conversaţie cocoaşa unui musafir prezent într-un salon ceremonios, arătînd ce amuzante sinuozităţi înfăţişează, cu cîte soiuri de cartofi, pătlăgele vinete şi gulii poate fi comparată, e însă exagerat să crezi că domnul, chiar dacă a zîmbit galben, cînd ceilalţi rîdeau cu hohote, are să-ţi rămînă recunoscător că te-ai ocupat de el...

Părerea noastră e că viaţa bucureşteană în semnificaţia ei profundă e o temă PREA GREA pentru scriitorii care vor să vadă din afară... Fie vorba de fii de ţărani care fac literatură cu nostalgii provinciale, fie de vreun scriitor străin, chiar dacă stă cîteva luni în Bucureşti... Puţine capitale europene pot prezenta atît interes psihologic cît această Capitală de violente contraste spirituale, oraş în care

perversitatea suavă, ideologia ipocrită, sentimentalismul egoist, năzuința de frumos absolut, senzualism șiret, sincera dragoste pentru trecut, marile dezbateri culturale, gustul pentru forme și ignorarea semnificațiilor creează frămîntări și încleștări, atît de neîndurătoare, cărora pitorescul peisajului și farmecul femeilor aparențe înșălătoare.[1]

Bucureștii nu pot fi cunoscuți la „Kief“ și nici din informațiile amuzante și puierile ale prietenilor întîmplători...

De altfel, marele talent al lui Morand apare întreg acolo unde informația i-a fost oarecum directă, în extraordinarul *raccourci* istoric care deschide cartea. E o privire precisă, bogată, completă în felul ei, ca un oraș încîlcit cînd îl străbați pe jos, dar uimitor de simplificat cînd îl privești din avion... Numai un spirit liber ca al acestui scriitor francez se putea înălța și plimba cu atîta ușurință, cu atîta bogăție de impresii, deasupra peisajului nostru istoric... Din păcate o parte din publicistica noastră s-a mulțumit (ca deobicei) cu impresia de „déja vu“ și probabil fără să mai citească și fără să-i înțeleagă precizia semnificațiilor, a declarat toată incursia istorică inutilă și plictisitoare...

Regretăm, firește, că Paul Morand a ratat admirabila sa intenție (gîndiți-vă că numai faptul de a figura într-o colecție, alături de New York și Londra, semnată de unul dintre cei mai citiți scriitori din lume, și e deosebit de prețios), dar nădăjduim că va reveni asupra temei, asupra aspectelor românești în genere, că va adînci legăturile sale cu românismul, într-o nouă lucrare, din care țara noastră va trage folos cu adevărat...

(1935)

[1] Text neclar în original *(n. ed.)*.

DULCE ESTE DRAGOSTEA MOȘIEI...

Spunea cărturarul cel mare al neamului românesc, și pesemne că e o voință care trece dincolo de sabie și de moarte, căci, iată, după 200 și mai bine de ani, ziarele publică pe coloane întregi programul ceremoniei întoarcerii lui în „țară“... Lungă așteptare, acești două sute de ani, dar între gîndul de atunci și fapta de azi e aceeași legătură și necesitate, ca între coaja de nucă proaspătă și miezul ei.

Dimitrie Cantemir a iubit prea mult, prea luminat, prea pătimaș pămîntul românesc — în concepția de pămînt al istoriei românești — pentru ca roata lumii însăși să nu se întoarcă anume, ca el să fie adus pe vasul Principesa Maria în anul 1935 [...]. Scrii numele apăsat cu voluptate ca să-ți reprezinte și mai bine adevărul că imaginația omenească e fără puteri și că soiul ei nu depășește povestea proastă.

Își va fi putut închipui, în clipele lui de vis, marele cărturar moldovean, ce puternic stat, ce așezare bogată, ce complex de instituții aveau să constituie peste 200 de ani REALITATEA țării românești?

Dacă ne gîndim bine, Dimitrie Cantemir este al doilea ctitor al sufletului românesc, fiindcă este la temelia culturii noastre... De cîte ori întîlnim o figură cărturărească, aprig îndrăgostită de pămîntul ţării, o găsim în umbra lui: „Cea mai cuprinzătoare minte născută pe pămîntul românesc" s-a spus despre acest erudit, care uimea o bună parte din Europa... E însă neapărat un miracol tocmai fiindcă într-o vreme de şovăiri patriarhale, a împlînta lucid şi puternic stejarul acelei DACII MARI, noţiune care avea să nutrească veacurile următoare de istorie şi simţire naţională. Chiar excesele lui naţionaliste, sînt dintre cele care minunează.

Impresia noastră e că Dimitrie Cantemir e prea mult al istoriografiei şi prea puţin socotit ceea ce a fost cu adevărat. Cel dintîi mare scriitor român.

Opera lui mai are încă nevoie să fie înţeleasă, explicată în semnificaţiile ei... O viaţă — NU ROMANŢATĂ — a lui Cantemir, e o absolută necesitate pentru consolidarea patrimoniului nostru naţional.

A trăit la Constantinopol, a trăit fugar în Rusia, aproape 30 de ani laolaltă (din cei 50, toţi pe care i-a trăit), dar se reîntoarce azi pentru vecie în cuprinsul unui stat pe care el nici nu-l putea închipui atunci, dar care e zidit imens şi puternic pe temeiul gîndirii şi dragostei lui.

(1935)

EMINESCU ŞI ESENŢELE

Cît acopere marele poet din cercul gîndirii româneşti simţim cu toţii şi nu putem să ne sustragem sugestiei de miracol, pe care o încercăm, căci ca într-o călătorie pe ocean, orizontul se deplasează o dată cu noi. Fiecare rază ieşită din funcţia optică e înlocuită cu o alta nouă. Cu deosebirea însă (credem), că însuşi centrul — în esenţa lui — nu se schimbă, că e numai acoperit, că e doar părere, destul de firească, convingerea pe care o au despre sine comentatorii, anume că fiecare se află în punctul de organizare central.

E neîndoios că fiecare generaţie îl vede şi îl preţuieşte altfel pe Eminescu, care devine prototip al diverselor interpretări.

Primit cu fervoare sau combătut ca poet filozof de nuanţă pesimistă de contemporanii lui, preţuit romantic pentru lirismul lui de generaţia imediat următoare, putem spune că astăzi trece la zenit geniul politic, răscolitorul trecutului românesc, de la articolele de îndreptar politic pînă la îndrăgostitul de veacul „o mie patru sute". Ce e permanent sub

aceste deplasări ale unghiului de contemplaţie şi ce e accident istoric în sensul restrîns al cuvîntului?

Împrejurările nu ne îngăduie să dăm unui articol, oricum ocazional, articulaţia şi volumul unui studiu aprofundat. Nu ne putem îngădui azi, decît o revistă de puncte de vedere pe care cine ştie dacă vom avea prilejul să le organizăm structural.

Ni se pare totuşi, sumar, că nici unul din aceste moduri de a înţelege pe Eminescu nu este esenţial. E dificil să vezi în *Rugăciunea unui Dac*, în *Mortua est!*, în *Glossa* o poezie filozofică propriu-zis. E cel mult o atitudine filozofică. Nici lirismul nu ni se pare o esenţă fundamentală a culturii, căci este o esenţă de accident, adică esenţa de istorie în sensul larg al termenului. Tocmai de aceea, acest lirism este poate ceea ce s-a învechit mai mult în poezia acestui mare poet.

Acum vreo cincisprezece ani arătam în *Cetatea literară*, ce greşeală se face traducîndu-se romanţele lui Eminescu, atît de scumpe inimii româneşti de pe la 1900... De ce să ne mirăm că, în critica franceză, poetul nu a putut fi dislocat din lotul şansonetiştilor?

Pe o treaptă — evident istorică — dar superioară ca interes, ne apare geniul politic al lui Eminescu. Scrutarea pătrunzătoare a structurilor româneşti, vederea limpede a esenţelor naţionale sînt un incontestabil act de cultură, deşi accentul lor fenomenologic nu participă de la ordinea gîndirii absolute, decît prin aservirea la istorie.

Atît de mare e personalitatea gînditorului politic şi atît de intensă pasiunea expresiei, încît a oprit şi a preluat acum toată moştenirea de sens revoluţionar francez a epocii contemporane, care a devenit un simplu altoi pe trunchiul naţionalismului autentic.

Toate datele curente ale politicii româneşti s-au organizat, apoi, de pe linia paşoptistă pe linia eminesciană, căci în mod logic, acoperit în viaţă de oamenii politici care gîndeau ca el, le-a luat şi ceea ce li se cuvenea, devenind în posteritate, pe linia Kogălniceanu, depozitarul, reprezentativ pentru toţi, al ştiinţei naţionaliste[...]

Ne întrebam, şi repetăm întrebarea, ce e permanent în aceste atitudini succesive faţă de opera marelui poet? Ce dă unitate acestor admiraţii surprinzător de variat motivate? (căci e probabil că admiratorii „pesimismului" de la 1895 nu bănuiau niciodată vîna de optimism naţional din 1935, că pe vremea aceea cu greu s-ar fi convenit că activitatea de ziarist a lui Eminescu va fi însuşită de gîndirea românească tot cu atîta conştiinţă de valoare cum fusese pătimaş absorbită poezia filozofică).

Ni se pare că oricare ar fi fost temeiurile influenţei lui Eminescu, găsim de la început, pînă azi, un motiv neschimbat, care e *armonia eminesciană*. Propriu-zis, această armonie e socotită ca un miracol cultural, e în orice caz unica în spiritualitatea românească, şi sub vraja ei stăm cu toţii de o jumătate de veac. Preciza Maiorescu, pe la 1890, că limba românească în poezia lui Eminescu pare transfigurată şi după război încă apăreau studii întinse care încercau să explice ceea ce pare-se nu se poate explica, inefabilul acestei armonii. Atît de mare este farmecul sub care sta cultura românească, încît cultul lui Eminescu nu e un cult livresc, acceptat de unii, refuzat de alţii, cum se întîmplă cu alţi scriitori de geniu, ci e un soi de realitate căreia nu i se poate sustrage nimeni. Eminescu e criteriul oricărei judecăţi de valoare în judecata literară românească, în aşa măsură, încît nu numai

că elogiul cel mai preţios care i se poate aduce unui versuitor e să i se spuie că e cel mai mare poet „de la Eminescu încoace“, dar — fapt unic — cred că nici nu s-a scris vreodată, cu umbră de seriozitate, despre vreun poet, că a depăşit pe Eminescu.

„Armonia eminesciană“ e actul care stă la temeiul acestei uriaşe preţuiri şi nimic nu se mai poate integra în conştiinţa românească dincolo de această armonie... În decurs de două sute cincizeci de ani de scris românesc, niciodată cuvintele acestei limbi n-au sunat aşa cum sună în poezia lui Eminescu. E un fapt aşa de real că pare firesc.

Tot de aici vine şi dezolarea cărturarilor români de cîte ori se găsesc în faţa unei traduceri din Eminescu în limbă străină. O dată veşmîntul românesc schimbat, această armonie se desprinde după sens şi se risipeşte ca praful de aur colorat de pe aripile atinse ale fluturilor... Nimeni dintre românii iubitori de poezie nu vor să-l recunoască pe poet în nici o traducere, oricît de la fel potrivite sînt sensurile... Fireşte, în genere traducerile nu sînt cu putinţă, nu se obţin decît abstracţii echivalente, ceea ce face ca titlul de poet mare să rămîie numai cu girul neamului care l-a produs. Simţim însă cu toţii că Eminescu pierde în traducere mai mult decît pierd de obicei marii poeţi.

Ar fi, încă o dată, de precizat, fără să atenuăm totuşi semnificaţia întîmplării, că fără îndoială toate încercările de traducere de pînă acum au fost greşit dirijate, că nu s-au ales esenţele, ceea ce e substanţial în opera poetului.

Nu e mai puţin adevărat că Eminescu rămîne expresia subiectivităţii româneşti şi armonia poeziei lui este armonia individualităţii româneşti. E poate singurul scriitor român care ar fi putut depăşi această subiectivitate, dar numai virtual.

Oricît de puternic ar fi un geniu, dacă nu a încercat toate valenţele vieţii omeneşti pe scara tuturor vîrstelor, nu poate depăşi subiectivitatea şi nici o clipă nu trebuie să uităm că opera lui e aproape încheiată pe la 33 de ani.

Cînd reflectăm asupra acestui fapt, puterea de demiurg a poetului apare şi mai cutremurătoare. În ceva mai mult de zece ani de scris, a catalizat toată sensibilitatea neamului său şi a creat o limbă nouă românească în aşa măsură, încît, aşa cum am arătat în toţi cei care au scris înainte de el nu putem vedea decît precursori, iar după el ni se pare că nu a apărut încă nimeni... Faptul e atît de neobişnuit, încît ţine ce ordinul mitologic... Timp de vreo patruzeci de ani, viaţa lui de om avea impreciziuni cronologice de mit... Iată astăzi, datorită mai ales operei selective a lui G. Călinescu şi datorită imensului material biografic şi romanţat care a urmat, cu greu am putea spune că mai există umbre în istoriografia lui, totuşi avem cu toţii sentimentul că Eminescu era altceva decît ceea ce ne-au dat biografii lui, îl ţinem mai departe în neguri de mit. Pentru că e greu de admis ca un om, cu date de registru social, să fi realizat ceea ce a realizat acest poet în zece ani.

Oricum ne-am întoarce, cu Eminescu rămînem, pînă la un nou examen fundamental, în planul subiectivităţii, dar al subiectivităţii naţionale. Prin el poporul român devine poet realizat în carte. Sînt date de care o critică se va lovi oricînd şi compatibil cu această judecată va fi numai ceea ce e de ordin strict subiectiv.

(1939)

Revista Fundaţiilor, Bucureşti, an. VI, nr. 7, iulie 1939.

PUNCTE DE REPER

În fruntea eseului despre *Noocraţia necesară*, am pus ca motto deziderațul lui Platon, ca lumea să fie condusă de filozofi, sau regii să devie filozofi. Am multe motive, acum cînd sînt la capătul unei organizări noi a materialului, să cred că greşit am pus problematica noocrat sub un asemenea patronaj spiritual. De cîte ori lumea este în pragul unei catastrofe apocaliptice, se ivesc glasuri care arată că răspunderea e a ştiinţei, căci ştiinţa a realizat un progres tehnic hidos, căruia nu-i corespunde un progres al omului ca om. Tocmai contrariul e adevărat. Toate aceste catastrofe sînt datorate culturii, nu ştiinţei.

*

Platon a deosebit cel dintîi, între ştiinţă (pe care a dispreţuit-o) şi filozofie, pe care a glorificat-o şi din care avea să iasă pentru 2.500 de ani cultura. Doctrina ideilor este cauza răului în lume, nu tehnica modernă, pentru că războaiele şi măcelurile sînt provocate de idei, nu de maşini. O maşină nu e periculoasă, decît dacă e mînată de o idee.

*

Cultura, nu ştiinţa, şi-a rezervat zelos modelarea spirituală a lumii, avînd pretenţia „să înalţe" sufletele omeneşti. Platon a accentuat rolul educativ al filozofiei în *Republica* lui. Combătînd sofistica venală a retorilor şi oferind o etică sofistă, doctrina lui avea să ducă omenirea într-un subiectivism steril, cînd era de-a dreptul generator de catastrofe. Tipul „omului desăvîrşit" e un mit puţin cuminte. Şi poate costisitor.

*

Ideea de educabilitate este o eroare. Inteligenţa omului este fixată în specie şi nimic nu ne lasă să bănuim o mutaţie probabilă a creierului însuşi. Nu sînt probabile decît variaţii phenotype. Şi în acest sens jocul matematic al înmulţirii varietăţilor ne îndreptăţeşte să socotim că omul, luat statistic, e azi mai puţin inteligent decît în perioada neolitică.

De aci, imposibilitatea *realizării* unui „om nou"... Omul ca orice animal poate fi dresat pînă la prestaţii uluitoare, pînă la manechinul civilizat de azi, dar nu poate fi transformat. Poate fi însă tratat ştiinţific ca un „obiect". I se pot comprima unele tendinţe şi i se pot lăsa să evolueze automat altele, acestea avantajoase.

*

De fapt însuşi termenul de noocraţie l-am creat ca să ispăşească o greşeală. Tendinţa pe care o formulează el, atît cît poate formula un termen, era concretizată la început într-o integrare a intelectualităţii, în ordinea socială şi politică. Am scos în 1923 *Săptămîna muncii intelectuale*, în aparenţă

ca o reacţiune îndîrjită, neînduplecată, împotriva unei burghezii capitaliste acefale. Mă întorceam dintr-un război, în care cu camarazii mei stătusem în faţa cerului şi a morţii singuri, şi ne găseam în faţa unei deşanţări fără margini, a unei demente aserviri viţelului de aur. Ne întîmpina cel mult o bunăvoinţă de digestivi, care, îmbiindu-ne la complicitate, cu surîsul social, ucideau, preventiv, orice le contrazicea siesta.

*

Reacţiune împotriva burgheziei capitaliste constituiau însă şi democraţia şi comunismul. Şi atunci un intelectual avea de ales între „dreapta" şi „stînga". Trebuia să aleagă şi să se adapteze locului, dacă nu voia să fie distrus între Scylla şi Carybda.

*

Am socotit însă că această alegere nu se impune ca o fatalitate istorică. Dimpotrivă, mi s-a părut că e loc pentru o „poziţie proprie", cum s-ar zice. Orice adeziune e o abdicare, şi principalul lucru e să abdici de la esenţa ta însăşi. De altfel, chiar abdicarea nu foloseşte cine ştie cît. Marile curente sociale preferă luptători devotaţi, nu capete, care încurcă totul.

*

Ceea ce m-a îndîrjit mai mult era tocmai dispreţul pe care curentele sociale şi partidele care le reprezentau, îl aveau pentru intelectuali. Suspectaţi ca oportunişti, ca intriganţi şi pe drept cuvînt, de către muncitori, ocoliţi ca laşi de grupările dinamice, consideraţi ca inutili de către democraţi, căci nu reprezentau nimic electoral, ridiculizaţi

de către burghezia capitalistă ca agrement al ospăţului ei („*Primum vivere, deinde philosophare*", sau, cum spunea Ibsen cu amară ironie: „Puţin ideal seara, după-masă, în papuci, la gura sobei, nu strică"), intelectualii apar ca un apendice inutil al societăţii, care dacă nu e extirpat, poate fi păstrat ornamental.

*

Am propus o solidaritate a intelectualităţii într-un ţinut propriu, cu paşaport social propriu, nu cu paşaport de asistenţă Nansen, o constituire care pe de o parte să vegheze patrimoniul spiritual al omenirii pe răspunderea proprie, iar pe de altă parte să colaboreze de la egal cu celelalte curente sociale. Să nu mai fie aceşti intelectuali mereu pălmuiţi pe obrazul stîng de către cei de „dreapta", iar pe obrazul drept, de către cei de „stînga".

*

Azi ştiu că intelectualii profesionişti nu există. Socotisem că exerciţiul unei cariere „calificate", că posesia unei diplome de liberă practică profesională molipseşte pe deţinător cu ceva din orgoliul intelectualităţii însăşi. Refuzasem înadins pe „intelectual" pur şi simplu. Speram într-o anumită virtute a diplomei, căci pentru specia de intelectual pur, liber, diletant, nu avem decît dispreţ. Între intelectualul profesionist şi intelectualul histrion, am preferat în 1923 pe cel profesionist. Aci a fost o greşeală. Căci nu e nici o deosebire între ei. Versatil e şi cel aplicat şi cel leneş.

*

Dar şi — mai tîrziu — înlocuind solidaritatea intelectualilor cu o noocraţie emancipată în filozofie, îndreptarea nu a fost prea mare. Patronajul dialecticei, ferind doctrina de impuritatea indivi-

dului, o ridica în slăvile inoperante ale subiectivismului etico-estetic.

*

Noocrația nu are sens decît întrucît e științifică, adică structurală matematic, de vreme ce pentru noi știința este identică structurei matematice.

*

Singură matematica dă realitate fragmentului. Ne gîndim la inutilitatea întregii filozofii (cuprinzînd în ea toate teoriile metafizice, epistemologice și în întregime așa-zisele *Geisteswissenschaften*), de altfel ca și la inutilizarea rîndurilor de față.

*

Că filozofia nu realizează mare lucru, e și părerea celor mai mulți filozofi înșiși. Au spus-o în cele mai felurite forme. Ceea ce e mai curios, e că, deși spun acest lucru, ei continuă să scrie neobosit, să umple mii și mii de tomuri. Dar faptul de-a dreptul de mirare este că ei înșiși nu observă această discrepanță. Că nu îi cunosc semnificația.

*

Sub rezerva de mai sus, să formulăm tot în modul literar, cele două postulate fundamentale și complimentare ale noocrației.

a) *Principiile și mijloacele cu care o revoluție cucerește puterea nu sînt aceleași cu care acestă revoluție se poate realiza guvernînd.*

b) *Noocrația din motive de autonomie structurală nu poate cîștiga conducerea prin revoluție. Ea nu se poate instaura decît prin convertirea spontană a unei revoluții actuale.*

*

Nici sinceritatea, nici devotamentul, nici un sacrificiu, cum de altfel nici o iscusință, nu pot face nimic împotriva acestor două postulate. Căci ele nu sînt decît un caz particular al postulatului istoric al creației ca atare. *Orice principiu creator se anulează în actul creației însăși.* O revoluție e reală în măsura în care nu e logică.

*

Platon a avut cel dintîi intuiția esențelor, dar el a deviat-o în *Doctrina ideilor* și, pentru 2.300 de ani, cultura întreagă a rămas o deviație. Fenomenologia modernă a restabilit acest *Wesenschau*, dar n-a înțeles semnificația profundă a matematicei concrete.

*

Știința modernă, rușinată de obîrșia ei modestă, mîna dreaptă care prinde bunul-simț pragmatic, și-a căutat o origine nobilă în *Doctrina ideilor*. De aci raționalismul ei cartesian, de aci fenomenalismul kantian, de aci pozitivismul ei revoluționist. Va fi să se reia totul de la începutul lui Aristotel, șovăind și el, dar fiind singurul moment științific al filozofiei.

*

Tragedia omenirii de azi vine din faptul că ea s-a îndîrjit să facă ordine, înainte de a avea un criteriu autentic al ordinei. Servitoarea mea, o dată, mi-a distrus părți dintr-o lucrare, pentru că foile din manuscris nu erau în ordine pe birou și aveau prea multe corecturi. Indignată de neregulă, pîndise multă vreme momentul să-și satisfacă dorința de ordine.

Dar mai mult m-a uimit, nu de mult, tînărul doctor în filozofie, care a expus cu o serioasă şi meticuloasă ordine, ordinea gîndirii unui clasic al filozofiei, fără să simtă nevoia unui criteriu autentic al ordinei. Cum se zice că o dată un ministru foarte activ nu simţea că îşi uitase creierul pe masa de la sanatoriu.

*

Trebuie să revenim. Toată cultura de ieri şi de azi stă sub semnul nulităţii, dintr-o singură pricină a cărei semnificaţie ea nu a priceput-o niciodată. S-a îndîrjit să rezolve problema ordinei, înainte de a rezolva problema criteriului ordinei. Viitoarea ştiinţă, matematic autentică, îşi va îngădui ca în faţa unui op voluminos în 10 volume, gîndit adînc, ordonat, meticulos şi scris cu ceea ce se numeşte subtilitate, să ceară într-o singură pagină formula criteriului şi eventual să condamne opul întreg, numai după insuficienţa acestei formule. Vreau să spun că îl va putea trece la rebutul frumuseţii nepieritoare filozofice.

Ştiinţa viitoare va trebui să fie dedicată problemei antinomiilor. Data de naştere însă a ştiinţei autentice va fi data cînd, după un îndelung comerţ cu antinomiile, li se va putea înţelege anume semnificaţia.

*

Dialog:

— Ştiinţa cu care te ocupi d-ta nu există.

— Vai, n-ai descoperit d-ta asta. Nu e nici un savant adevărat, să nu ştie că nu există această ştiinţă.

— Atunci, ce faci acolo?

— Scriu.

— Şi ce ai scris în aceste şapte tomuri?

— Cum, nu ştii ce am scris în aceste şapte tomuri? Atunci nu pot să stau de vorbă cu d-ta. Eşti un ignorant. Nu ai spirit ştiinţific.

*

Antinomia care se pare că face ca orice afirmaţie să fie egală cu contrariul ei e mai ales valabilă pentru Platon, care anticipează caleidoscopic toate vederile veacurilor viitoare. Eu ştiu o pagină din el, transcendentă prin fulguraţiile ei. Dar el o întoarce apoi pe dos cu dezinvoltura unui amant dezamăgit.

Monument exegetic, ca şi *Biblia*, ca şi Shakespeare, Platon îşi sporeşte acţiunea asupra cititorului tocmai prin aglomerarea de contradicţii. Fiorul de vierme în trandafir este dat de impresia că Platon a simţit anticipat jocul antinomiilor, formulate abia în timpul din urmă şi, înfrînt, a transformat conştient, cu un soi de obosită nădejde, o operă ştiinţific ratată, într-o incomensurabilă operă literară. El a ştiut şi a trăit în el însuşi, ceea ce toţi filozofii cari i-au urmat, creaţi nemijlocit şi mijlocit de el, nu au ştiut şi nu au trăit interior. *Doctrina ideilor* este gluma imensă a unui geniu care a renunţat. Zămislită din echivoc, filozofia, acest hibrid ştiinţifico-literar, avea să aibe, ca toţi hibrizii, viaţă lungă.

*

„Socrate: „...putem socoti ştiinţa şi adevărul drept imagini ale binelui. Dar am greşi dacă am lua oricare dintre acestea drept binele însuşi, căci

natura binelui trebuie să fie bine privită ca nesfîrşit superioară".

Acest „bine", devenit obsesia omenirii, a fost şi începutul nenorocirilor din trecut şi de azi.

*

Şi totuşi Platon a avut intenţia a ceea ce este şi trebuie să fie. Şi încă într-o asemenea măsură, că numai un alt singur exemplar al umanităţii îi poate sta alături: Shakespeare. Iar în alt plan, cum am spus, *Biblia*. Căci Platon a fost un mare poet dramatic, plin de toate îndoielile, de toate viziunile, de toate străfulgerările, şi mai ales de toate contradicţiile. Nu e nimic în cei cari l-au urmat — oricît de diferiţi între ei — să nu fie şi în opera lui. Numai cînd am descifrat înapoia sofistului idealist surîsul obosit şi exasperat al poetului dramatic, am remarcat, ca o urmare, faptul straniu că (în afară de *Phaidon*, unde se abandonează grav emoţiei) Platon îşi face o plăcere intelectuală sadică din a ridiculiza necontenit pe Socrate, opunîndu-i replica sofiştilor, de obicei mai adîncă şi mai subtilă decît întrebările lui.

*

Am citit într-o istorie a filozofiei o comparaţie între Platon şi Aristotel. Cel dintîi ar fi mai adînc, în preocupările lui decît Stagiritul, acesta mai superficial şi mai pămîntesc, ceea ce dovedeşte numai că sînt pretinşi oameni de ştiinţă, care socot că o mie de taleri în gînd fac mai mult decît un taler în buzunar, că o minciună involtă este mai preţioasă decît un adevăr modest.

*

Cu toate erorile lui, evidente pentru că nicăieri nu trişează, Aristotel rămîne, singur, după 2.300 de ani, prin psihologia lui, pragul posibil al ştiinţei care va depăşi fizica. Vreau să spun că ştiinţa viitoare va trebui să şteargă cu buretele tot ceea ce s-a scris după acel *Despre suflet*, în sîmburele lui mai ştiinţific, cu toate stridenţele lui, decît multele volume ale tratatului Dumas de după 1930. O ştiinţă adevărată va trebui să arate de ce fizica lui Aristotel era sortită pieirii, dar şi de ce parte din biologia lui, psihologia şi anume parte din metafizică erau menite să fie plivite fireşte, reluate peste milenii.

*

Sofistica dialectică şi estetică a abuzat de „virtute" şi de bună credinţă. Dar cel mai mare duşman al posibilităţii cunoaşterii este buna-credinţă... Termenii sînt eterogeni. Unul implică vederea nousică, iar celălalt doar credinţa.

*

De ce juri că eşti sincer? Dacă nu vezi, dacă nu poţi vedea, restul nu are nici o importanţă. Orice ai face eşti sperjur prin ignoranţă.

*

Cea mai mare greşeală, cea mai grea crimă, începutul sfîrşitului pentru puterea suverană, este să-şi anuleze condiţiile şi reflexele de informaţie. Geniul puterii suverane este limitat de capacitatea lui de informaţie.

*

De cîte ori un regim se prăbuşeşte, se explică dezolat:

— N-am avut oameni!

E rămăşiţa unui deziderat utopic.

Aş putea spune că Noocraţia e metoda politică de a guverna bine „fără oameni". (În realitate este metoda de a-i face utili după legea structurii lor, pe cei pe care îi ai.)

*

Indicele patognomonic al prăbuşirii unui regim este ceea ce am putea numi paralizia reflexelor de conductibilitate informativă. Nu mai poate fi informat, ca o centrală căreia i s-a tăiat, într-un loc oarecare, cablul.

*

Pericolul camarilelor nu stă în lăcomia lor, căci niciodată o camarilă nu poate jefui atît cît să stînjenească statul. Ci în faptul că, din interes, fac oficiul de întrerupători ai conductibilităţii informative, a puterii suverane.

*

Omul greşit informat nu are dreptul să fie de bună-credinţă. E pe cale să transforme o simplă eroare în crimă.

*

Nu există crimă nemotivată, cu alte cuvinte nu există crimă nesinceră.

*

Dacă îmi vei spune că nebunul şi criminalul nu sînt sinceri, atunci cuvîntul sinceritate şi-a pierdut orice înţeles.

*

Altă mare figură a sincerităţii, Xerxes. Doamne, ce să mă fac eu cu atîţi oameni sinceri?

*

O ură necesară este o contrazicere în esenţă. În felul ei ura cea mai sălbatecă este forma maximă a bunei-credinţe.

*

E un cinic. Nu crede în nimic, spune el. Dar tu surîzi şi traduci: Crede atît de nemărginit şi de firesc în el însuşi, încît nu mai are nimic disponibil pentru alţii. E, cum s-ar zice, formă pură a sincerităţii.

*

Fără complicitatea celor de bună-credinţă, minciuna e o cantitate neglijabilă. După un întîi succes prin surprindere poate fi localizată, apoi dezarmată, în sfîrşit nimicită.

*

Vai de societatea care a risipit inutil şi ultima ei rezervă: capitalul de spiritualizare al martirilor ei.

*

Sfinţenia adevărată nu cunoaşte nici o altă formă de bună-credinţă, decît renunţarea la tot şi fuga din lume.

*

A trăi numai, şi înseamnă a fi în păcat. Cine trăieşte încă nu poate învinui pe nimeni în numele sfinţeniei.

*

Ce zici de asta? O specie de şobolani, îndulciţi la trestia de zahăr, ameninţau cu distrugerea întreaga recoltă. Administraţia insulei, exasperată, a recurs la o soluţie eroică. A introdus o specie de crotali. Acum a dispărut şi ultimul şobolan, dar administraţia nu mai poate culege recolta, din pricina nenumăraţilor crotali şi nu mai ştie cum să se scape de ei.

*

Ţi-ai aşternut fraze pe hîrtie şi condeiul tău tremura intens, gîndul ţîşnea dintr-un preaplin, care a început de la facerea lumii. Tiparul ţi-o trimite peste cîteva săptămîni înapoi îmbrăcată în uniforma lui măruntă, aliniată, uscată. O iubire de altădată, a cărei modestie anonimă de azi te miră şi nu-ţi vine să crezi că te-a putut face cîndva să suferi sau să te aprinzi apocaliptic.

*

Nimeni nu poate trăi fără unitate interioară. Fără sfînta împăcare lăuntrică între conştiinţă şi fapte. Numai că aci se pot realiza două soluţii cu totul opuse. Unii îşi pun faptele de acord cu conştiinţa. Alţii, cei mai mulţi, îşi pun conştiinţa de acord cu faptele. Una e de la înger, alta e de la diavol.

*

Era un uriaş, cu ochi de înger. Mîinile lui, ca odgoanele, mîngîiau florile cu o gingăşie de raze. Pasul lui cît lopata ocolea vietăţile în iarbă. L-au vîndut cei răi, i-au scos ochii oamenii cei ticăloşi. A rămas tot atît de bun, dar orbitele lui căutînd sperie, mîinile lui vrînd să mîngîie înăbuşe, piciorul lui calcă în neştire, strivind totul în cale.

Pe calea dintre posibilitate şi probabilitate, este cimitirul tuturor inteligenţelor. Numai geniul poate trece de ea.

*

Nici cuminţenia, nici înţelepciunea, nici erudiţia, nici verva strălucitoare, nici cultul frumuseţii, nici devotamentul fanatic, nici sfinţenia nu pot înlocui probitatea cunoaşterii... iar fără probitatea cunoaşterii, toate acestea nu sînt decît izvorul răului.

*

Orice mărime matematică, înmulţită cu zero, dă tot zero 38. $796 \times 783 \times 0 \times 4.561.864.321 = 0$. Cuminţenia, înţelepciunea, erudiţia, verva strălucitoare, cultul frumuseţii, devotamentul fanatic, sfinţenia, înmulţite din nebăgare de seamă cu puţină minciună, dau ca rezultat numai minciuna. Nici cuminţenie, nici înţelepciune, nici erudiţie, nici vervă strălucitoare, nici frumuseţe, nici devotament real, nici sfinţenie.

*

Prostia şi deşteptăciunea sînt moduri necinstite ale evoluţiei.

*

Prostia este cinstită într-un singur caz, cînd e prostie curată.

*

Două sînt modalităţile acceptabile ale actului: cunoaşterea şi norocul. Altfel numai neparticiparea merită stimă.

*

Statistic: dacă în anul care vine va fi secetă, vom fi năpădiţi de valuri de ţînţari veninoşi, iar dacă va fi ploaie statornică, nu vom putea răzbi de entuziasmul agresiv al broscoilor. Să deschidem o carte, şi dacă vom fi lăsaţi să citim, să studiem cum ajung valorile sezoniere de la cvasi neant la apogeul lor climatic.

(1942)

Revista Fundaţiilor, Bucureşti, an. IX, nr. 3, martie 1942.

DESPRE REALISM

Numerele „de Crăciun" ale ziarelor şi revistelor noastre sînt în genere destul de anodine, căci toate sînt făcute după un clişeu îmbătrînit şi decolorat. Încă din vară bunul secretar de redacţie pune de-o parte tăieturi din gazetele străine şi clişee potrivite, articole bineînţeles senzaţionale (de pildă *Misterul dramei de la Mayerlink* a mers vreo treizeci de ani, dar azi sînt altele la fel). Materialul adunat este asezonat cu colaborări ale scriitorilor cu semnătură, pe teme circumstanţiale. Sînt îngăduite de asemeni amintirile de tot soiul. Totuşi, frunzărind publicaţiile din săptămîna trecută am întîlnit cîteva lucruri care merită să fie reţiunte şi chiar discutate. Iată de pildă articolul lui Marcel Gromaire reprodus (nu ni se spune de unde) de către una din bunele publicaţii de azi. Interesul articolului superior gîndit şi neaşteptat de bine scris, vine din faptul că e o dovadă aproape turburătoare despre gradul înalt de abstracţie şi disciplină intelectuală întîlnită în publicaţiile franceze, alături de mediocritatea veleitardă şi sterilă a lui Gide sau Paul Valéry de

pildă. Autorul vrea să salveze noţiunea „realului" în artele plastice (şi consecutiv în artă în genere) pentru ca astfel să puie de acord ideologia necesară oricărei epoci, pentru captarea tinerelor inteligenţe disponibile şi pentru îndrumarea tineretului avangardist în sensurile necesare iniţiatorilor. Aşa ia naştere orice curent şi orice şcoală în artă. Fenomenul fundamental al acestei acţiuni este marea întrecere care se vădeşte în pictura şi poezia actuală europeană spre modul care s-ar putea numi fie realist, fie clasic. A început în ultimii ani o puternică reacţiune împotriva manierelor cu lozinci dizolvante ale şcolilor din ultimii 70—80 de ani şi ceea ce este tulburător este că iniţiatorii acestei întoarceri nu sînt unii noi veniţi iconoclaşti, ci înşişi campionii cubismului, dadaismului, fauvismului, constructivismului, suprarealismului etc. (întoarcerea se întîmplă şi în literatură), sînt cei care abandonează hotărît vechile poziţii, idealurile pentru care au dus răsunătoare lupte în decurs de decenii. Cereau atunci să fie ars solemn muzeul Luvru sau într-alt sens să se îngroape istoriile literare. Era mai ales detestat cu oroare logicul, înţelesul, „anecdotica", „subiectul" în genere. Deci o constitutivă întoarcere pare să fie.

Dar întoarcerea spre ce?

Spre realism crede Marcel Gromaire (şi dacă nu mă înşel tot aşa vedea lucrurile, într-un răsunător articol, Chirico). Dar din capul locului autorul nostru vede pericolul întoarcerii spre o noţiune acum desuetă şi compromisă. De aceea ne avertizează de frică să nu creadă că propune o întoarcere spre academism ori, Doamne, şi mai rău, spre pompierism:

„Oricît de copilăresc ar părea, trebuie mai întîi să ne dezbărăm de o noţiune falsă a realismului, care este, din nefericire, destul de curentă şi care nu este altceva decît ideea de copie şi de pură imitaţie".

Ce este deci realismul? Ce este realul? Realul nu este numai ceea ce este la îndemîna noastră, la îndemîna ochilor noştri, ci, de asemeni, şi ceea ce se află încă la îndemîna spiritului nostru.

Realul se întinde din noi înşine şi pînă la graniţele necunoscute ale lumii şi realismul în artă este aproximaţia din punct de vedere intuitiv cea mai convingătoare posibilă, a adevărului universului şi aceasta în legătură cu cel mai din urmă lucru.

Determinarea propusă rămîne însă destul de vagă, şi de ce n-am mărturisi-o, periculos de academică. Dacă autorul ar rămîne aci, nu ne-am fi gîndit nici un moment să-i comentăm articolul, însă încercînd să expliciteze termenul, el vine cu o indicaţie de o remarcabilă profunzime, şi pentru că nu ştim deocamdată dacă are un comerţ filozofic, dacă nu cunoaşte cumva filozofiile intuiţioniste de interesantă originalitate.

„De fapt, în cursul creaţiei artistice pe care aş numi-o mai curînd inventare a concretului, se produce un schimb perpetuu între obiect şi pictor, unul propunînd senzaţia, celălalt sforţîndu-se să înţeleagă şi să stabilească raporturi. Tocmai această geneză constituie, la drept vorbind, subiectul unui tablou."

Întrebarea este dacă în cazul acesta mai e vorba cu adevărat de o întoarcere la „real", dacă propunerea lui Marcel Gromaire poate suporta denumirea de „realism". Am ajuns de multă vreme la convingerea că folosirea unui termen este un act extrem de complicat şi periculos, totodată pentru că un termen oricare ar fi el, în domeniul ideologic, trimite la un sistem de filozofie, care îi e în acelaşi

timp şi obîrşie. Astfel, „realismul" trimite fie la aşa-zisa filozofie a bunului simţ (şi avem atunci realismul „naiv"), fie la filozofia creştină (pentru care fiinţele şi lucrurile sînt create de Dumnezeu cu o existenţă proprie şi definitivă), fie la realismul mecanicist al Renaşterii fizicaliste, dacă nu la realismul naturalist care este la baza clasicismului. Mai întîlnim însă, din punct de vedere al teoriei cunoaşterii aşa-zisul „realism-critic", ca produs al marilor sisteme raţionaliste din veacul al XVII-lea.

Trebuie să arătăm că gîndirea exprimată în operele de artă nu se întoarce spre nici una dintre aceste poziţii ideologice. Mai mult, socotim că nu numai acum, dar nici în vremurile ei de înflorire adevărată, clasică şi barocă (denumirile în acest sens sînt improprii) şi chiar cînd aparent este vorba de un realism calificat (ca la Balzac, de pildă) nu este totuşi vorba într-adevăr de un realism înrudit cu ideologiile citate mai sus. Ci e vorba de cu totul altceva, de ceva căruia îi este mai proprie explicitarea dată de Marcel Gromaire... de acea „INVENTARE A CONCRETULUI".

Discuţia, în planul teoretic este prea dificilă pentru un articol de gazetă. Să luăm exemple anume şi, pentru că nu ne sînt la îndemînă cele din Franţa, să le luăm de la noi. Cele mai izbutite „întoarceri" în viaţa de artă românească ni se par că pot fi considerate la Geo Bogza în literatură şi Maxy în pictură. Amîndoi pot fi socotiţi printre protagoniştii tineretului avangardist în artă „din anii plini de toate veleităţile exasperante" dintre cele două războaie. Numele lor a fost pe sumarul mai tuturor revistelor efemere dadaiste, cubiste, constructiviste, integraliste etc. Au fost pionierii tuturor îndrăznelilor. Astăzi, ajunşi la maturitate, ei încearcă cea mai îndrăzneaţă dintre întoarceri, *Cartea Oltului* a lui Geo Bogza a fost obiectul unor dezvoltate comentarii în această revistă. Credem că nu vom greşi dacă vom spune de-a dreptul că e cu totul altceva decît maniera de debut a lui Geo Bogza... Dar poate fi vorba, acolo unde cade accentul ei cel mai greu în această carte, despre o întoarcere la realism? Cazul lui Maxy e admirabil ilustrat de recenta expoziţie de la Dalles, mai ales pentru că ea păstrează pe artistul întreg de la începuturile lui ca într-o demonstraţie filogenetică. Sînt portretele lui care sînt mai puţin evoluate, dar este o întoarcere plenară spre peisaj (iată că aci e mai bun cuvîntul „privelişte"), spre „subiect", dar în care necontenit pictorul trece dincolo de acest subiect în care pasta densă, ca dintr-o lavă sufletească, e necontenit plină de vibraţie şi transparenţă.

În „Drumul spre Petrila", cu dealurile acelea care cresc ca o respiraţie a pămîntului, în „Colonia Bosnia" în care casele sînt concretul însuşi, căci ele cuprind în ele toată istoria ca o frunză de stejar pădurea întreagă, nu e nimic „real". Ţăranii care merg dumineca la horă sînt de o expresivitate atît de mare că tocmai prin aceasta trec şi ei dincolo de real. Dar mai ales mă gîndesc la acel portret de familie, acel „Lazăr Man cu Reveica şi feciorul lor". E ca o cheie. E portret, dar nu ca toate celelalte portrete schematizante, automatizante ale pictorului.

E şi real, dar acel zîmbet, de pe figura lui înnegrită de muncitor trudit, aminteşte de toate zîmbetele nemuritoare ale picturii.

E, aci, o întoarcere spre „real"? E un drum bărbătesc înainte, necontenit înainte. El nu se întoarce

nici o clipă. Dacă se întîlnesc întîmplător cu momente mari de artă din trecut este că există un punct central către care duc toate drumurile concretului în artă, cum duc toate razele unei sfere spre centrul ei. Dar pînă azi nici teoriile estetice şi nici chiar doctrinele filozofice n-au putut aduce lămuririle necesare structurale. Atunci creatorii adevăraţi merg într-acolo mînaţi de propriul lor geniu ca de un instinct. Noi numim acel moment SUBSTANŢĂ...

(1946)

Lumea, Bucureşti, an. II, nr. 1, 1 ianuarie 1946.

CUPRINS

DIN PERIODICE

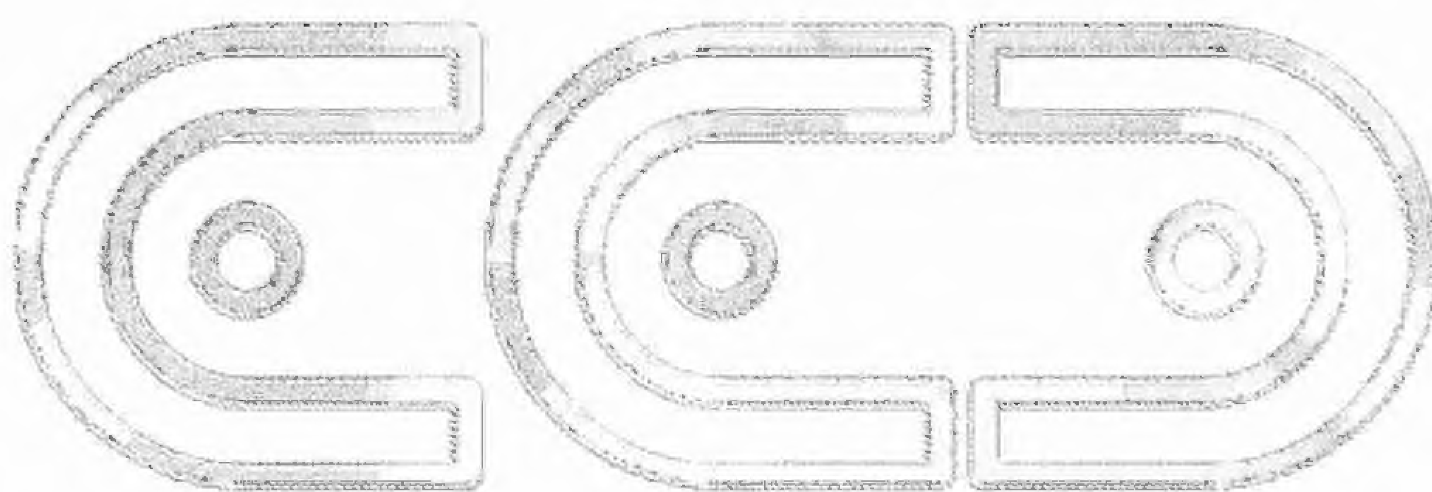
Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Apărut 1971. Hîrtie ziar de 50 g/m². Format 700×920/32. Coli ed. 14,65. Coli tipar 11,5. A. nr. 26 461/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari și mici 859—95.



Tiparul executat sub comanda nr. 10 067 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1
București
Republica Socialistă România







Scanare și prelucrare digitală



de

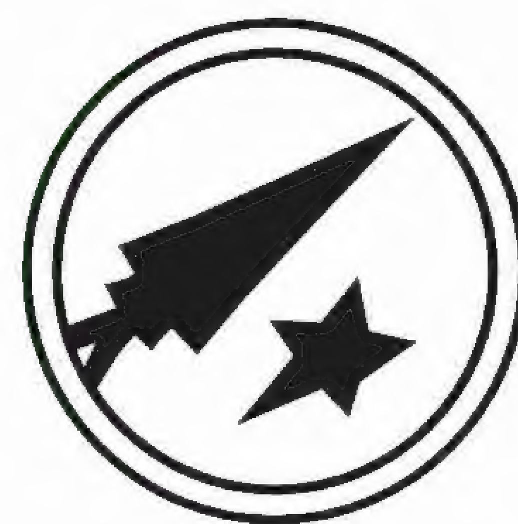




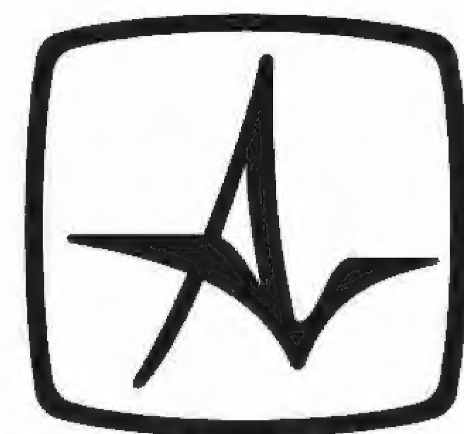
Anonim



și



CAT Graur





Antwerpen



2024

